
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 11132919 9

CANTOS

Y

BAILES POPULARES DE ESPAÑA

POR

J. INZENGA

PROFESOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN Y ACADÉMICO
DE LA REAL DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID:
A. ROMERO A.—Capellanes, núm. 10.



MADRID: 1888.—IMPRENTA DE JOSÉ M. DUCAZCAL, PLAZA DE ISABEL II, NÚM. 6.

INTRODUCCIÓN

I.

Para que algún día podamos tener una historia de la música española escrita con la debida extensión y fundamentada sobre cuantos documentos y noticias puedan revestirla de la autoridad que hoy la crítica exige en obras de esta clase, es indispensable, en mi sentir, que á ella precedan muchos estudios y publicaciones especiales sobre los diversos ramos que abraza dicho arte. Estos estudios preliminares y necesarios han de ser los sólidos cimientos sobre los cuales una inteligencia superior asiente más tarde el gran monumento en que se refleje nuestra propia nacionalidad.

Mas como quiera que cada uno de estos ramos de tan varia y diversa índole no puede menos de ser objeto de difíciles investigaciones, dada la incuria y abandono que ha habido en nuestra patria, respecto de la conservación de obras y documentos interesantes al arte, que tanto hubieran contribuído á guiarnos con seguro paso en estas artísticas é históricas excursiones al través de los pasados tiempos, fácil es deducir la imposibilidad material de que un solo individuo pueda realizarlos.

Ahora bien: esta convicción es tan común entre los profesores músicos, que varios de ellos, impulsados por su predilecta afición á algunos de los ya referidos ramos, como también á otras muchas especialidades que de ellos se derivan, se ocupan desde hace tiempo en reunir materiales para llevar á cabo sus respectivas tareas, con una constancia y laboriosidad dignas de aplauso. Por fortuna para el arte patrio, de esta diversidad de trabajos, unos se han publicado ya, y otros se hallan muy adelantados ó próximos á su terminación. Sin embargo, puede asegurarse que, aun concluídos estos estudios en un plazo más ó menos lejano, aventurado sería asegurar que se llegará á poseer cuanto se desea respecto de datos, aún por desgracia oscurecidos entre el polvo de nuestras bibliotecas y archivos ó conservados aún por tradición en boca del pueblo.

En 1852, el ilustre compositor y sabio didáctico D. Hilarión Eslava, asociado á varios maestros de Madrid, emprendió la publicación de una colección completa de las mejores obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos, á la que dió el nombre de *Lyra sacro-hispana.* Tan interesante obra, que á fuerza de ímprobos tra-



bajos logró terminar en 1860, consta de 10 tomos, divididos en varias series, y de una erudita *Memoria histórica de la música religiosa en España*, escrita por el mismo Eslava. Al talento y gran laboriosidad de tan eminente maestro se debe también la no menos importante obra, en dos tomos, titulada *Museo orgánico español*, publicada casi al mismo tiempo que la anterior.

En 1850 el decano de los músicos de España D. Baltasar Saldoni, impulsado por su gran amor al arte y con una constancia digna de todo elogio, dió principio á su curiosa é interesante obra *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*, cuya publicación, que consta de cinco tomos, logró ver terminada en 1881.

El reputado instrumentista y celoso editor D. Antonio Romero, con un entusiasmo que por extremo le honra, ha realizado recientemente, y á costa de no pequeños sacrificios, el levantado propósito, que desde largo tiempo acariciaba, de dotar á nuestra patria con una colección completa de métodos y obras didácticas para las diferentes enseñanzas que comprende el arte de la música, compuestos todos por maestros españoles.

En 1885 el autorizado crítico D. Antonio Peña y Goñi publicó también, con el título de *La Opera española y la Música dramática en España en el siglo XIX*, una importantísima obra, de gran interés para el arte, la cual puede considerarse como rico archivo de datos históricos, noticias biográficas de nuestros compositores, apreciaciones críticas de sus obras, y principalmente de todo cuanto se refiere á la creación y desarrollo de la zarzuela, como único y característico género de música, en el que se refleja nuestra propia nacionalidad.

El infatigable y popular compositor D. Francisco Asenjo Barbieri, reune, desde hace muchos años, con la prolijidad y buen criterio que le son propios, preciosos materiales para una importante obra sobre nuestra música lírico-dramática, cuya terminación esperamos con verdadera impaciencia é interés, pues ha de ser digna de su gran ilustración y reconocida competencia en la materia,

Es innegable el mérito y gran utilidad de estos trabajos preliminares, que, como ya hemos dicho, han de servir de base para fundamentar algún día sobre ellos la *Historia de la música española*, pero creo que, cual piedra angular de dicho edificio, el más necesario de todos ellos es, á lo que estimo, el de una extensa recopilación de todos nuestros cantos y bailes populares, en los que desde remotas épocas se hallan perpetuados los usos, costumbres y modo de ser de nuestro pueblo.

De esta opinión participan músicos y literatos respetables, que se lamentan, há mucho tiempo, del poco aprecio en que es tenida nuestra música popular, fuente inagotable de originalidad y sentimiento.

A este propósito, en 1856 escribía Eslava en la *Gaceta musical* de Madrid lo siguiente: «La música popular es un ramo muy importante y merece que sobre él se hagan investigaciones históricas, que no podrán menos de interesar á los amantes del arte músico español.» Y más adelante añadía: «Es imposible discurrir sobre ella hasta el día en que se haya recopilado cuanto de este género yace esparcido en las diversas provincias, y poseamos más datos y más conoci-

mientos de la música de los árabes, nuestros antiguos dominadores, que tanto debieron influir en nuestros cantos como en nuestras costumbres.»

Soriano Fuertes, abundando también en las mismas ideas, exclamaba de este modo en su *Historia de la música española:* «Si se hiciesen en nuestra patria detenidos estudios sobre los cantos populares, publicándose las melodías de los diferentes reinos que la componen, con un análisis razonado de todas ellas, ¡cuánta luz se derramaría sobre la historia de nuestra literatura, sobre la localización de nuestros diferentes metros y ritmos, sobre el origen de nuestro idioma y diferentes dialectos, sobre las costumbres, carácter y afecciones particulares de nuestros pueblos, y sobre todo, para la creación de nuestra verdadera ópera nacional!»

D. Manuel Murguia, concretándose á los cantos populares gallegos, escribía estas amargas palabras: «Mientras todas las naciones y aun pequeñas comarcas recogen con avidez cuanto viene del fresco y purísimo raudal del pueblo, miramos en Galicia con desdén tales cosas y las tenemos por indignas de nuestra atención.»

El malogrado literato D. Teodoro Vesteiro de Torres, haciéndose eco de las palabras de su paisano, añadía en *El Heraldo Gallego* de 1874: «Urge el perpetuar con la notación las melodías populares de Galicia, y el agruparlas en un libro que podríamos mostrar con orgullo á los ojos de la Europa musical.»

Asimismo, Fernán Caballero, tan entusiasta de la música y poesía popular de España, en el Prefacio de su interesante colección de cuentos y poesías populares andaluces, dejó consignadas estas palabras: «En todos los países cultos se han apreciado y conservado no sólo los cantos, sino los cuentos, consejas, leyendas y tradiciones populares é infantiles; en todos menos en el nuestro. Mucho habría que objetar contra tan incalificable desdén.»

Por último, D. Carlos Melcior, en su *Diccionario enciclopédico de la música* (pág. 71), dice sobre este punto lo siguiente: «Sería de desear que se fuesen recogiendo las canciones populares de España, hijas de la naturaleza, para salvarlas de la acción corrosiva del tiempo.»

Así, pues, de esta opinión unánime se deduce la grandísima importancia de los cantos populares, la cual crece de día en día con el progreso indudable del arte en nuestra patria. En todas partes la música del pueblo ha contribuído muy poderosamente á la regeneración artística, y mucho más en España, donde la inspiración popular es tan rica y potente. Nuestros compositores Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Oudrid, Hernando y Fernández Caballero fueron los primeros que, dando cultura y elegancia por medio de los procedimientos artísticos á la música popular, han esmaltado sus zarzuelas con preciosas joyas, inspiradas en este poderoso elemento, que tan fielmente retrata el modo de ser del pueblo español, el más poético, el más inspirado de los pueblos meridionales.

La nueva generación de jóvenes maestros que hoy empieza á sucederlos, aunque con distinto rumbo y nuevas aspiraciones, no podrá menos de seguir también en este punto sus huellas, aspirando el perfume que ha de dar sello de nacionalidad á sus óperas, por muy levantada y dramática que sea la entonación que quieran imprimir en ellas.

Mozart, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Auber, Wagner, Glinka y otros muchos compositores eminentes de todos los países y todas las escuelas, se han valido con frecuencia de los cantos populares para dar carácter de nacionalidad y de época á sus inmortales obras. Sobre ellos principalmente se halla hoy fundamentada la ópera rusa. Los célebres instrumentistas Chopín, Liszt, Gottchalk, Paganini, Wite y Sarasate, tan admirados y aplaudidos de todos los públicos del mundo, rindiendo también tributo á la música popular y considerándola como elemento poderoso de seguro éxito en sus conciertos, han entusiasmado las masas con sus aires polacos, rapsodias húngaras, danzas criollas, carnaval de Venecia, agiaco cubano y cantos españoles.

Reconocida, pues, por todos los maestros la importancia de este ramo del arte, y contando en la actualidad casi todas las naciones cultas, con obras en las que se halla recopilado, como tesoro de inestimable valor, todo cuanto á él atañe, nadie podrá negar la imperiosa necesidad de reunir toda nuestra música popular, haciendo de ella un especial trabajo, que contribuya á la realización, en su día, de una buena *Historia de la música española.*

En vista, pues, de tan incontestable verdad, habiendo profesado siempre gran predilección por este género de música, me propuse desde hace muchos años el desempeño del trabajo que hoy doy al público, y que por las proporciones que con el tiempo ha adquirido constituye una extensa obra, fruto de penosas investigaciones, de mucha constancia, y de la protección que he debido al Gobierno, facilitándome en varias ocasiones los medios necesarios para recorrer con este objeto las principales provincias de nuestra Península.

Creo un deber de justicia mencionar ante todo, en este lugar, las muchas publicaciones más ó menos importantes que de este género han precedido á la nuestra. La mayor parte proceden de los editores Lodre, Carrafa, Martín, Romero y Eslava, de Madrid, y las demás, de distinguidos profesores de nuestras más importantes capitales de provincias. Tales son las de los Sres. Bonet, Pelay Briz, y Candi Candi, de Barcelona; Ignacio de Iztueta, de San Sebastián; Ocón, de Málaga; Calvo, de Murcia; Cabrerizo y Jiménez, de Valencia; Taberner, de Sevilla; Edelmann, de la Habana; Adalid, de la Coruña, y otras. Algunas también vieron la luz en Londres y en París en la primera mitad de este siglo, y por último, la del editor Durand, recientemente publicada en París, y titulada *Echos d' Espagne, chansons et danses populaires recueillies et transcrites par Mr. Lacome.* La mayor parte de estas publicaciones son en mi concepto muy estimables, si bien conceptúo como la más importante la de Santisteban, de San Sebastián, referente á los cantos del país vascongado, pues en ella se revela la mano de un artista inteligente y de un experto y elegante armonista.

De todas ellas he aprovechado cuanto creí útil para la mía, aspirando á que sea, si no la mejor, la más completa de todas, ya por la riqueza de cantos y bailes de toda España que contiene, por la distribución que de ellos he hecho por provincias, así como también por las descripciones de los bailes y las muchas noticias literarias, históricas y musicales con que he procurado ilustrarla.

II.

En todas las naciones del globo existe un género de música, conservada tradicionalmente por las clases bajas del pueblo, muy distinta de la que constituye el verdadero arte, y que se conoce por su sencillez primitiva, su especial tonalidad, sus variados ritmos y demás circunstancias que concurren á darla un carácter propio y original. Tal es, pues, el género de la *música popular*.

Ocioso por demás sería enumerar los múltiples y diversos actos de la vida de los pueblos y de cada familia en particular, en que ésta, con su poderoso influjo, interviene de un modo tan eficaz como directo para solemnizarlos y perpetuarlos al través de los tiempos. Desde la sencilla *nanna* con que la cariñosa madre arrulla y adormece en la cuna al tierno fruto de su amor, hasta las más levantadas manifestaciones del heroismo y del sufrimiento en épocas de sangrientas y épicas luchas nacionales, todo lo abraza en su dilatada esfera de acción. De esto se deduce que sean innumerables también las formas con las que á nuestra consideración se nos presenta. No obstante, puede asegurarse, que aunque la vemos aparecer lo mismo en las fiestas sagradas que en las profanas y en toda clase de regocijo público y expansión popular, como asimismo en lo más íntimo del hogar doméstico, estas distintas manifestaciones, cualquiera que sea la forma que revistan, arrancan de un mismo origen, proceden, de un mismo elemento vital y poderoso que todas las resume, *la canción y el baile.* Con la canción, como ya he dicho, adormece la madre el fruto de su amor en la cuna, el labrador alivia sus penosas tareas del campo, el preso sostiene su abatido espíritu, el marino distrae sus melancolías, se cicatrizan las llagas de un corazón enamorado, se duplica el trabajo del obrero y se reanima el valor del soldado.

Los cantos populares, dice el maestro Barbieri, «son la expresión más bella del arte natural (digámoslo así), el más espontáneo y puro lenguaje del sentimiento representado por la *melodía*, que es el alma, el *sine qua non* del arte de la música; y este lenguaje tiene el privilegio de ser el único verdaderamente universal, como puede probarse con facilidad, sin más que recordar el hecho notorio de que las canciones populares más características de cada nación son igualmente aplaudidas en toda Europa, ya sean cantadas en su primitiva sencillez, ó ya con los adornos de una armonización más ó menos complacida.»

A tan exacta apreciación del popular maestro, añadiré que no en vano los hombres pensadores é instruídos de todas las naciones han concedido, desde remotos tiempos, gran importancia al estudio de este interesante ramo del arte, que tanto se relaciona con todas las manifestaciones de la vida íntima de los pueblos, y muy antigua es también la conocida frase, *decidnos las canciones de un pueblo y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia,* que tan admirablemente sintetiza cuanto en

su elogio pudiera añadir. Antes de dar por terminadas estas consideraciones sobre la música popular en general, y entrando en el orden analítico de lo que forma, por decirlo así, su propia esencia, sírvame como de epílogo lo que respecto de ella, y con tanta verdad, ha dejado consignado en un artículo crítico, que en 1874 dedicó en las columnas de *El Imparcial* á nuestros *Ecos de España* el ilustrado Don Gabriel Rodríguez, cuya gran competencia y elevado criterio reconocen hoy cuantos profesan y aman el bello arte de los sonidos. «La música, dice, á que damos el nombre de popular, en el concepto no de cosa opuesta ó contraria, pero sí *diferente* de la música fundada en arte racional y científico, es hija del instinto y nace en el seno del pueblo mismo para satisfacer las necesidades artísticas que siente el sér humano en todos los Estados de civilización y cultura.» En esta clase de producciones, como dice un excelente crítico español hablando de la poesía popular, *predomina la inspiración sobre el esmero y la pulcritud, la energía sobre la corrección, la originalidad sobre el refinamiento.* «El ingenio que las crea no se prepara con largos y profundos estudios, ni busca altos y bellos modelos que imitar, ni pone diligente cuidado por la delicadeza de los pormenores. Toma los pensamientos y emociones que halla en su alma y les dá vida exterior con los elementos que tiene á su inmediato alcance en el medio social en que vive. De aquí las cualidades bellas y los defectos característicos de la música popular. Las primeras son, originalidad, frescura, energía de las ideas; los segundos, incorrección, grosería en las formas y pobreza en los medios de expresión, que no alcanzan más que á indicar, digámoslo así, la idea, sin desenvolverla para extraer y aprovechar las riquezas que lleva en su seno, y que, mediante el verdadero arte, forman la materia de las más altas y sublimes creaciones musicales.»

III.

La Península española, colocada por su situación geográfica en un extremo de Europa, y aislada, por decirlo así, de todas las demás naciones, tanto por los mares que la rodean, como por la imponente cordillera de montañas, que cual valladar inexpugnable casi la cierran el paso por la parte del Pirineo, es sin duda alguna la que con más fidelidad, y por efecto de estas circunstancias, ha podido conservar todo cuanto constituye su manera de ser y su propia nacionalidad. La bondad de su clima y la fertilidad de su rico suelo la hicieron, desde remotos tiempos, objeto de la codicia y rapacidad de pueblos bárbaros ó civilizados, que en diferentes épocas la invadieron y conquistaron, imponiéndola sus leyes, usos y costumbres; éstas, si bien fueron sucediéndose y modificándose en los diversos y largos períodos de tan distintas dominaciones, dejaron en ella imperecederos rastros, que no han podido borrar la imperiosa fuerza de los siglos. Si no bastara la historia, muchos son los monumentos y restos de diferentes épocas que aún se conservan en España y que tan elocuentemente pueden atestiguarlo. Mas no siendo mi ánimo

discurrir en esta ocasión sobre las artes en general, y concretándome tan sólo al de la música, diré que si bien ésta, por su naturaleza misma, es mucho más espiritual y fugaz que las demás, hallándose casi siempre íntimamente enlazada con las costumbres, diversiones y poesía del pueblo, que la tradición ha conservado hasta nuestros días, á esta especial circunstancia debemos que aún podamos vislumbrar en algunos de nuestros bailes y cantos el estado y costumbres músicas y coreográficas de muchos de estos pueblos, que por diversos conceptos y en diferentes épocas, ocuparon nuestro suelo.

En prueba de ello, rara es la provincia de España en la que no hallemos algún vestigio de los muchos bailes y danzas que nos legaron nuestros primitivos dominadores. Aún se conservan en Cataluña, y particularmente en la provincia de Tarragona, algunas de tan remoto origen, que son un vivo recuerdo de las de Grecia.

Tal era asimismo la opinión de D. Serafín Estevanéz Calderón, quien no sólo en algunas danzas de la ya referida provincia, sino tambien en las del Pirineo, y aun hasta en la misma *Jota*, creía encontrar el compás, los accidentes y las mudanzas de los antiquísimos bailes de tan culta nación. *La danza prima asturiana*, según algunos escritores, se dá la mano con los coros hebráicos de que nos habla la Biblia. *La muñeira gallega* es también muy semejante á la danza *pírrica*, descrita por Homero en sus poemas. Los *polos*, *jácaras* y *cañas* de Andalucia son un fiel retrato de los melancólicos cantos de los árabes, y fácilmente se descubre también, en muchos de los bailes de dichas provincias, restos de las moriscas zambras, unidas acaso con otros venidos de las remotas partes de entrambas Indias. El *zortzico vascongado*, según otros, es una imitación de las danzas sagradas de los Faraones y Ptolomeos, y que recuerdan también las *saltaciones* hebráicas.

Tanto el ya referido Estevanéz Calderón, como el competente Iztueta, creen que no sólo en el Zortzico, sino también en otras músicas marciales del país, se encuentran asimismo detalles, ecos y reminiscencias de la música y danzas célticas é ibéricas. En las montañas de Cataluña consérvanse aún, como vestigios de los trovadores provenzales de la Edad media, cantos llenos de dulzura y poesía. Las *danzas valencianas*, cuya gravedad, á pesar del genio alegre de sus naturales, nos dan una idea en sus pausados movimientos y monótona música de las que celebraban los israelitas delante del Arca Santa y de las que ejecutaban los egipcios en los funerales de sus difuntos; el característico baile de los *seises* de la catedral de Sevilla; las truhanescas melodías y bailes de los gitanos, y por último, las diferentes danzas de paloteo, esparcidas en la mayor parte de nuestras provincias, son otros tantos datos que vienen en apoyo de mi opinión, y prueban de un modo evidente la antigüedad y origen diverso que se advierte en la música popular de España.

D. Gabriel Rodríguez, en su artículo ya citado, al hablar de nuestra música popular y de los numerosos y complicados problemas que se presentan al que se proponga estudiarla y conocerla bien, decía: «La maravillosa variedad de sus formas y estilos manifiesta desde luego que se ha constituído en diversas épocas, y al impulso de muy diferentes y hasta contradictorias ideas y costumbres sociales. En realidad, la música de nuestro pueblo se compone de muchos géneros, entre

los cuales no es posible descubrir á primera vista lazos ó relaciones que acusen comunidad de origen.» Uno de los más ilustrados maestros españoles escribía en 1835: «El extranjero que después de una caña oye un zortzico, ¿podría sospechar que ambas cosas pertenecen al mismo país? Pues entre el zortzico y la gaita gallega ó la muñeira, la diferencia no es menor; y si comparamos cualquiera de estas con la jota aragonesa, ¿qué conexión hallaremos? El hecho de la existencia de varios géneros es indudable, habiendo en cada uno de ellos rasgos peculiares y característicos, que permiten reconocerlos fácilmente en aquellas composiciones que no han sido muy modificadas al pasar de generación en generación ó de una región á otra de España. Pero estas composiciones son las menos, y el mayor número de cantares y bailes han debido sufrir estas trasformaciones, reuniéndose y confundiéndose los rasgos y las influencias de distintos orígenes. En este caso, que es el general, no es ya fácil determinar el género, asignando á cada influencia su valor correspondiente, y menos aún averiguar lo que fué el canto popular originario, y las épocas y lugares en que han debido verificarse las trasformaciones. Basta para que se comprendan las inmensas dificultades que este trabajo presenta, recordar cuántos y cuán diversos son los elementos principales (como el canto llano, la música de los árabes, la de los trovadores provenzales, el arte erudito, y algo primitivo que debió existir en nuestro país desde antes de la invasión romana, porque la canción es tan antigua como la palabra), que, con poder variable según las épocas y lugares, armonizándose unas veces, luchando otras, modificándose siempre mútuamente, han venido á constituir, después de una larga serie de siglos, la música popular española, tal como la vemos en nuestros días.»

De tanta diversidad de elementos como la constituyen, no podía menos de resultar un género de música, cuya gran importancia es hoy reconocida por todo el mundo y no ha menester de mis alabanzas; pues los músicos extranjeros son los primeros que desde largo tiempo les dan el valor que realmente tienen, bajo el punto de vista del sentimiento y de la originalidad, que tanto los caracteriza. Lo mismo los que cultivan el bello arte de los sonidos como los extraños á él, y que sólo juzgan por la impresión que reciben al escucharlos, no pueden permanecer impasibles sin sentir en su corazón la alegría, el entusiasmo y el placer que nuestra música les inspira.

He presenciado, en más de una ocasión, los ruidosos éxitos que han alcanzado en algunos teatros del extranjero las Compañías coreográficas españolas, al ejecutar, con su picante sal, los airosos y característicos bailes de nuestra patria, tan llenos de vida, gracia y voluptuosidad. ¡Cuántas veces también, en los muchos conciertos ó *soirées musicales* á que he asistido en París, ya como artista actuante en ellos ó bien como mero espectador, he visto hacer repetir, en medio del más indescriptible alboroto, algunas de nuestras típicas canciones, á pesar de no ser ejecutadas con todo el acento y calor que su estructura melódica requieren!

Hace muchos años que en la misma capital, el distinguido compositor francés Teófilo Semet, mi amigo y condiscípulo del Conservatorio, logró salvar, por decirlo así, de un fracaso inevitable, su ópera cómica *Gil Blas*, gracias á un bellísimo aire español que intercaló en ella por consejo de Mad. Ugalde, que á la sazón

desempeñaba un papel importante en dicha obra, y que, cantado con suma gracia por tan eminente artista, fué repetido en medio de los más entusiastas aplausos.

Según indiqué ya al hablar de la música popular en general, raro es también el *virtuoso* instrumentista que no haya obtenido en sus conciertos espontáneas ovaciones del público, fanatizado al oir ejecutar alguno de estos característicos aires, realzados con los delicados matices y fuerza de expresión que en ellos imprime siempre el admirable talento de un gran artista.

Por último, los continuos éxitos alcanzados en las principales cortes de Europa por la célebre Estudiantina española, tocando y cantando en los teatros, conciertos y hasta por las calles y plazas la *jota*, el *zortzico*, la *malagueña* y demás cantos populares españoles, ¿no prueban de un modo solemne y evidente su verdadero mérito y gran originalidad?

Esta riqueza de cantos y bailes, de tan diverso carácter y distinta procedencia, que nuestro pueblo más que otro alguno ha conservado hasta nosotros, ya por lo estrechamente ligados que se hallaban á sus usos y costumbres, como tambien por otras muchas circunstancias que no pueden desconocerse, eran, como dije y no me cansaré en repetir, un poderoso elemento de variedad y atracción, que llevado algún día al terreno de las obras musicales de importancia, y ennoblecido con las galas del arte, había de contribuir á fundamentar y dar vida á nuestro espectáculo nacional de la zarzuela.

Consignado ha quedado desde muchos años en periódicos, libros, folletos ó publicaciones artísticas, y por plumas menos interesadas y mejor cortadas que la mía, cuanto se refiere á esta importante creación, por lo cual me creo dispensado de añadir ni una sola palabra más á su ya conocida historia. Sólo me concretaré á hacer constar que el espíritu y la manera de ser de nuestro pueblo, representado en sus cantos y bailes populares y ennoblecido y elevado al teatro por los más renombrados maestros de nuestra patria, ha contribuído, y no poco, como ya he dicho, á fundar en ella el género de la zarzuela; género siempre predilecto de ciertas clases de nuestra sociedad, y que á pesar de las muchas vicisitudes que desde su creación ha experimentado, y de sus épocas de decaimiento, que en más de una ocasión han puesto en grave peligro su existencia, está reconocido hoy como verdadera necesidad social; y por tanto, no creo aventurado presagiar que los esfuerzos de nuestros actuales compositores, unidos á la prometida protección de nuestro Gobierno, hagan que cual ave fénix surja gallarda nuevamente nuestra música teatral (ya con la primitiva denominación de zarzuela, ó bien con la de ópera española) á más esplendorosa vida, robustecida con la vigorosa savia que ha de prestarla otra generación, no menos ilustrada y entusiasta.

IV.

La recolección de las canciones populares, dice Mr. Champfleuri, es una especie de botánica de la vasta ciencia arqueológica; para ello, más que descifrar an-

tiguos pergaminos que cansen la vista, ni respirar el polvo de los archivos, se necesita recorrer las aldeas y los pueblos, interrogar á la gente vieja, asistir á las fiestas y romerías, donde las clases humildes y trabajadoras, rindiendo culto á sus venerandas costumbres, se entregan con envidiable expansión á sus diversiones predilectas, y en las que con entera libertad se lanzan á expresar sus afectos y sentimientos, según les dicta su sencillo corazón.

Persuadido de esta verdad, he recorrido en diferentes ocasiones muchas de nuestras provincias, siguiendo ese sistema de investigación, único que me ha dado los más felices resultados y al que debo la mayor parte de los cantos y bailes que contiene esta obra, recogidos de boca del mismo pueblo. Algunos que por desgracia se iban perdiendo con las costumbres á que tan estrechamente se hallaban enlazados desde remotas épocas, los he debido á la bondad y buena memoria de ancianos labradores, que felizmente los conservaban como vivos recuerdos de sus juveniles años. Otros también los he adquirido valiéndome de las mujeres de los barrios bajos, de las nodrizas, de los criados, mayorales, gentes de taller y fábrica, marineros y soldados, como asimismo de los ciegos, *cantaores* y gaiteros, que son los que con más frecuencia y por su profesión misma asisten á todas las romerías, bodas y festejos de los pueblos y aldeas, donde dichos cantos y bailes suelen escucharse aún con la pureza y sencillez que en vano buscaríamos en las grandes poblaciones.

La imperiosa necesidad de conservar para siempre, por medio de la notación musical, estas sencillas y espontáneas manifestaciones de sentimiento y regocijo de nuestro pueblo, antes de que desaparezcan por la acción del tiempo y del progreso, me ha impulsado á trabajar sin descanso para llevar á cabo mi propósito; es indudable, como ha dicho el ya referido Sr. Rodríguez, que «el inexorable rasero que la civilización moderna tiende sobre todos los pueblos y sobre todas las clases sociales, y la generalización misma del arte de la música, hace que vayan transformándose de día en día las antiguas costumbres populares de España, y causando primero el abandono, poco después el olvido, así de los cantos y bailes como de otras muchas cosas que antes consideraba necesarias y buscaba con avidez.»

Si no temiese extenderme demasiado, referiría los muchos obstáculos que, tanto en el orden material como en el artístico, he tenido que vencer para copiar con entera fidelidad la mayor parte de los cantos recopilados en esta obra: séame permitido, no obstante, apuntar algunos. En el orden material, es sin duda el mayor la creencia que tienen las gentes del campo de que se burlan de ellas cuando se las hace cantar y repetir las sencillas canciones, cuyo mérito desconocen por completo. Esta creencia era de todo punto necesario desvanecerla, á fin de conseguir mi objeto, valiéndome para ello de razonamientos que estuvieran á su alcance, empleando además, unas veces el halago, otras el engaño, y por último el siempre eficaz y poderoso medio del dinero.

Por otra parte, nadie ignora que el deseo de probar el sabroso fruto de la civilización ha hecho también, por desgracia, que en varios pueblos cercanos á los centros de vitalidad y de industria se vayan olvidando las canciones de la locali-

dad, reemplazándolas por el sin número de aires de todos géneros, que á impulsos de la moda se oyen de continuo en las grandes poblaciones. De esto se desprende que la gente de dichos pueblos, que no comprende la bella sencillez de sus cantares, casi los desdeña y llega á olvidarlos, acogiendo con entusiasmo los de las grandes ciudades. Esto dificulta la tarea del coleccionador, que para recogerlas en toda su primitiva sencillez necesita internarse en los sitios más apartados y de menos civilización, cual celoso botánico en busca de preciada y silvestre florecilla, que yace ignorada entre las asperezas de frondosa selva ó de inaccesible montaña.

Mas por una constante ley de inexplicables contrastes que no podemos desconocer, y como compensación hasta cierto punto de los obstáculos que vengo señalando, debo manifestar también que, por fortuna, existe en casi todas las grandes poblaciones de España una gran parte del pueblo que influye en su carácter, dándolas animación y movimiento, y que, aun en medio de la civilización que las rodea, permanece fiel á sus antiguas costumbres y nunca omite en sus diversiones los cantos y bailes que tradicionalmente aprendieron de sus padres. Esta parte del pueblo es la que habita en los barrios de Triana y la Macarena de Sevilla, en el Perchel y Trinidad de Málaga, en los del Lavapiés y Rastro de Madrid, en la Barceloneta de Barcelona, en las huertas de Murcia y de Valencia, en determinadas calles de Santander, y en otras partes. A tan preciosos y abundantes manantiales he recurrido con gran provecho para los verdaderos amantes de nuestra música popular.

Paso ahora á señalar las dificultades que en el orden artístico se me han presentado en el curso de esta obra.

Todo el que haya intentado trasladar fielmente al papel los cantos que con tanta frecuencia se oyen en boca de nuestro pueblo en las diferentes provincias de nuestra Península, habrá podido observar la dificultad material de hacerlo sin desvirtuar algún tanto el ritmo que las distingue y conservando ese sello melancólico ó alegre que tanto los caracteriza.

Ardua tarea es, en efecto, la de poder dar, siquiera sea una aproximada idea de la profusión de adornos y gorjeos, de las infinitas inflexiones de voz y de los diversos matices con que los verdaderos *cantaores* (1) de Andalucía engalanan las sentidas frases musicales, ó más bien quejas del alma que nos legaron los árabes con su larga dominación. Al escuchar dichos *cantaores*, tan robustos de pulmones como incansables en su rara especialidad, de la que blasonan cual consumados artistas, unas veces parece que con sus rápidos tresillos, sus innumerables escalas semitonadas, ya ascendentes ó descendentes, y demás galas orientales de ejecución musical, se agitan en un tortuoso é intrincado laberinto, en el que es imposible seguirlos. Otras, por el contrario, sus notas prolongadas hasta la saciedad y que concluyen por perderse en el espacio, cual triste susurro del viento al través de los árboles, suspenden de tal modo nuestros sentidos, haciéndonos experimentar

(1) Se da este nombre á los que entre la gente ínfima del pueblo se distinguen por la excelencia de su voz y por la gracia con que cantan las canciones populares.

tan vivas emociones de amargura ó felicidad, que más bien parecen eternos *ayes* que llegan á nuestro corazón; ayes que se comprenden y no pueden imitarse.

Al analizar la particular estructura de estos cantos andaluces, he observado que nacen por lo general de dos ó tres acordes de la guitarra, los cuales forman, por decirlo así, la verdadera matriz sobre que giran las diferentes glosas y múltiples adornos con que el capricho de los ya mencionados *cantaores* los engalanan. En vano hubiera intentado reproducirlos con entera fidelidad, pues dichos adornos, que nunca son los mismos, porque los varían hasta lo infinito, lo imposibilitan por completo. Por esta razón, fuerza me ha sido prescindir algún tanto, en estos cantos, de esta parte, que aunque característica pudiéramos llamar en cierto modo accesoria, fijándome tan sólo en su armazón melódico, en la esencia de la frase musical, que es lo verdaderamente importante al arte músico.

En uno de los párrafos del erudito trabajo del Sr. Rodríguez, á que vengo refiriéndome, se lee: «que el interés y hasta el carácter de los cantos populares depende de los medios de ejecución y de las circunstancias en que se oyen. No hay música que pierda más en la escritura y arreglo al piano que la popular; siendo muchos los cantos, que oídos en tiempo y sazón producen grande efecto en el ánimo, y que leídos y aun ejecutados fuera de las circunstancias y condiciones propias del caso, parecen desprovistos de todo valor artístico. Este inconveniente no puede evitarse de un modo completo, pero puede atenuarse mucho, conservando en los acompañamientos de piano con escrupuloso respeto las figuras y los ritmos propios, y dando al lector las noticias indispensables, así sobre los instrumentos usados en cada canto ó baile, como sobre las circunstancias de costumbres, lugar y ocasión en que ese canto ó baile se ejecuta por el pueblo. De otro modo, y sin estos datos, el efecto de la melodía popular sobre el que la examina al piano no sólo es incompleto, sino que puede resultar enteramente contrario á la verdad.»

Conforme con tan fundada opinión, tanto en los cantos como en los bailes que inserto en esta obra, y que desde remoto origen tienen su acompañamiento tradicional y propio en alguno de los diversos instrumentos de cuerda, viento ó percusión con que el pueblo los ejecuta en sus fiestas y romerías, he procurado imitarlos por medio del piano todo lo fielmente posible, á fin de dar á mis lectores una idea aproximada, ya que no enteramente exacta, de ellos, conservando sus extraños acordes, y sus picantes ritmos; además les ilustré con cuantas noticias he podido adquirir respecto de su origen, tonalidad y demás circunstancias que les caracteriza.

Respecto de la mayor parte de los cantos, que nacidos sin acompañamiento alguno, y que por su interesante estructura melódica se prestaban á ser adornados con las galas del arte, no he vacilado en armonizarlos, si bien procurando que dicha armonización sea siempre sencilla, tonal y dentro del carácter ya sentimental ó alegre de dichos cantos, haciéndolos preceder muchas veces de cortos *ritornellos* que los preparen y completen, formando con ellos pequeñas y agradables piezas, cuya originalidad y belleza pueden por este medio ser más apreciadas de la generalidad: en esto he seguido el sistema adoptado en casi todas las colecciones extranjeras que de este género conocemos.

Proceder de diverso modo, presentándolos sin acompañamiento alguno y tal como el pueblo los canta, acaso hubiera sido más serio y artístico, pero no más conveniente á mi propósito, pues por complacer á los eruditos y curiosos, que son los menos, hubiera privado á los aficionados, que son los más, del inmenso placer de colocar sobre su piano este precioso ramo de variadas flores, y poder aspirar de continuo el oloroso perfume de la que sea más de su agrado.

Por otra parte, no queriendo concretarme exclusivamente á la misión del coleccionista, y no pudiendo prescindir tampoco de mi carácter de compositor, deseaba imprimir en esta obra algo que me perteneciera, y no podía conseguirlo de otro modo que armonizando dichos cantos. Este trabajo lo he hecho con el mayor esmero y hasta con cariño; mas no debo ocultar que al revestir con acordes muchos de estos aires populares, proceden de antiguas y extrañas tonalidades, cuya difícil resolución estaba muy lejos de sospechar.

Mas para dar cierta variedad á esta vasta colección, y satisfacer al propio tiempo los deseos de algunos artistas, he dejado sin armonizar muchos cantos, que por su extraño y campestre carácter era conveniente conservar en toda su primitiva rudeza, tales como se oyen en los agrestes sitios de donde provienen. A este propósito, he aquí lo que Fernán Caballero me decía en una de sus preciosas cartas: «En la música y poesía popular es tanta su espontaneidad, que es como las mariposas, en las que al menor contacto pierden el polvo que tan divinamente colora sus alas.» Bellísima y poética frase, digna del exquisito sentimiento y del elevado criterio de tan eminente escritora.

Como nada hay inútil en las manifestaciones humanas, ya provengan de la antigua civilización ó de la rusticidad del oscuro campesino, pues aun en la más pequeña canción se ve al hombre en toda la desnudez de sus sentimientos, no he vacilado en insertar también en esta obra muchos cantos y bailes, que si bien pueden parecer á primera vista poco importantes, ya por su extremada sencillez ó por sus cortas dimensiones, los conceptúo dignos de figurar en ella. Y así los estimo, ora por la consideración expuesta, ya porque hallándose éstos por lo general muy ligados con ciertas costumbres, que poco á poco se van perdiendo, conviene consignarlos en el arte, antes que la imperiosa ley del tiempo y de la civilización, que todo lo cambia y asimila, los haga desaparecer para siempre.

En este caso se hallan los juegos de niñas, los pregones ó gritos de los vendedores y las sonsonetas adoptadas por los marineros, para hacer á compás la carga ó descarga del buque, echar y levar el ancla y demás maniobras que requieren unidad de movimiento. He procurado anotar todos estos cantos con la mayor fidelidad, conservando en ellos sus especiales ritmos, sus vagas cadencias, sus extrañas armonías, y hasta las faltas de acentuación y prosodia que se observa en las coplas con que el pueblo las canta en sus fiestas y romerías: á fin de no desvirtuar lo más mínimo su primitiva sencillez y el típico carácter, que tanto los distingue, he procurado también ilustrarlos, siempre que me ha sido posible, con alguna noticia respecto de su origen, tonalidad y demás circunstancias que pongan en relieve su verdadera originalidad, su particular encanto y el interés musical ó histórico, que á mi juicio los ha hecho dignos de conservarse en este vasto archivo de nuestra música patria.

Cumple, pues, á mi propósito hacer constar que, á pesar de mis buenos deseos y de los muchos esfuerzos que hice para enriquecer mi obra con el mayor número de cantos y bailes populares, no abrigo la orgullosa pretensión de haber coleccionado todo cuanto de este género de música yace esparcido en las diferentes provincias de España: esto es de todo punto imposible; pues participando en este asunto de la opinión de un moderno é ilustrado escritor, siempre he creído que por mucha que sea la diligencia y grandes cuidados del coleccionista, nunca podrá recoger ni la centésima parte de los cantos y coplas creadas por el pueblo. Sucede con las melodías de éste lo mismo que con sus coplas y cantares, que nacidas muchas de ellas con tal ó cual motivo entre el estruendo de un baile, el placer de una romería, ó á impulsos de un solitario arranque de melancolía y sentimiento, aparecen, se divulgan y vuelven á menudo á desaparecer sustituídas por otras que incesantemente produce la inextinguible musa popular.

V.

Réstame exponer algunas breves consideraciones, que me ha sugerido el estudio de los cantos y bailes que constituyen esta vasta colección, ó más bien rico archivo de nuestra música popular.

La particular estructura de muchos de estos cantos, sus variados ritmos, las diversas tonalidades de donde proceden, el especial carácter que en ellos imprime la localidad en que se escuchan, y por último, su íntima relación con los usos y costumbres del pueblo que al través de los tiempos los perpetúa, constituyen un núcleo de datos y noticias dignas de que en ellas fijemos nuestra atención.

Las canciones que en boca del pueblo se han conservado hasta nuestros días son numerosas, y de tan diferente índole como son las costumbres y clima de las diferentes provincias de España. Según creo, esta riqueza de música popular proviene, como ya dije anteriormente, de las diversas razas que desde remotos tiempos la invadieron y dominaron, dejando imperecederos recuerdos de su existencia: así lo atestiguan no sólo los muchos monumentos que de ellas aún conservamos, sino también lo heterogéneo de los habitantes, cuyos múltiples caracteres contribuyen á formar nuestra nacionalidad española.

No puede desconocerse que la lenta y progresiva ley de la civilización haya podido borrar por la acción de los siglos hasta las huellas de muchas de nuestras primitivas costumbres, como también los cantos y bailes á ellas tan íntimamente enlazados; pero es evidente también que aún se vislumbran en algunos, que por tradición se han conservado, los distintos elementos de donde arranca su origen más ó menos remoto.

Al observar el diseño melódico, ritmo y tonalidad de los de las Provincias Vascongadas, Asturias, Galicia, Andalucía, Valencia, Murcia, Cataluña y Castilla, se descubre en ellos rasgos característicos de las diversas influencias céltica,

griega y fenicia, como asimismo de los cantos litúrgicos de la Iglesia, ó sea del antiguo canto llano, de la dominación árabe, de los juglares y trovadores provenzales, y, por último, de las canciones italianas que trajeron á nuestro suelo los conquistadores de Nápoles y Sicilia, según supone el distinguido literato musical D. Oscar Camps y Soler.

La tonalidad, dice Eslava, es el único dato que tenemos para determinar la antigüedad de los cantos españoles (1). De éstos, unos corresponden á la antigua del canto llano, y otros tienen una mezcla de las dos tonalidades antigua y moderna. Como la tonalidad pura del canto llano no puede hermanarse con el uso de la armonía, y como es necesario alterar aquélla para acompañarla con ésta, se sigue necesariamente, que uniendo una melodía antigua á la armonía resulte una tonalidad mixta.

Esto mismo que sucede con las obras musicales de los maestros de los siglos XV y XVI acontece igualmente con los cantares de aquella época, cuando son acompañados de la armonía. Además, como el pueblo, si no ha sido el inventor de la tonalidad moderna (como estoy inclinado á creer), por lo menos se ha ido impregnando de ella, ha resultado que los cantares de Andalucía y todos los demás que se cantan en nuestras campiñas á palo seco, como los *cantaores* de calle y taberna que se acompañan con su guitarra, tiple ó bandurria, han alterado éstos más que aquéllos la primitiva pureza de dichos cantares.

Sin embargo de esto, no es difícil á un observador inteligente reconocer la índole de la tonalidad en que fueron compuestos, y de consiguiente su mayor ó menor antigüedad y origen.

De esto se deduce, que casi todos los cantos que carecen de la *nota sensible*, y que por consecuencia están fundamentados en el sistema tonal del canto llano, reconocen una antigüedad remota y datan del siglo XVI por lo menos, puesto que en el siguiente fué cuando se descubrió el acorde de séptima, que determinó realmente el sentimiento de dicha *nota sensible*, ó sea el semitono que precede á la tónica. Aun sin esta razón, muchos cantos populares prueban también su antiguo origen por su estructura melódica y gran semejanza con el canto gregoriano.

Respecto de aquellas en que se nota cierta originalidad de acento melódico y ritmo determinado, no creo aventurado suponer que datan de la segunda mitad de dicho siglo, puesto que desde entonces la música del pueblo, aunque encerrada todavía en los estrechos límites de una tonalidad determinada, empezó á tomar un carácter mucho más animado y expresivo.

Los cantos populares de España pueden dividirse en tres clases distintas: 1.ª, los que se cantan sin acompañamiento alguno; 2.ª, los que se cantan sirviendo de acompañamiento al baile, como la *danza prima* y la *giraldilla* de Asturias; y 3.ª, los que participan del triple carácter de música vocal, instrumental y de baile, como la *jota*, el *fandango* y otros muchos, y cuyo acompañamiento suele

(1) *Gaceta Musical de Madrid:* 1856.

ser el de la guitarra, tiple, bandurria, gaita, dulzaina, tamboril, castañuelas ó pandera, haciendo con dichos instrumentos agrupaciones distintas, según las diversas localidades en que se ejecutan.

En los de Andalucía, y muy particularmente en los gitanos, el pueblo hace también uso de lo que en España se conoce con el nombre de *palmas*, que se reduce á marcar el ritmo del canto ó baile, haciendo gran estrépito con las manos, cuya costumbre se supone de origen oriental, según opina un moderno escritor. Es asimismo muy frecuente, no sólo en dichas provincias, sino también en Madrid, estimular calorosamente á las muchachas que bailan con gracia y á los que cantan coplas conceptuosas y picantes, dirigiéndoles palabras como *¡Olé! ¡Salero! ¡Bendita sea tu madre!* ú otras por el estilo, lo que en lenguaje del pueblo se llama *jalear*.

Lo que distingue la música popular de España, dice el erudito Mr. Viardot (1), no es absolutamente el uso frecuente del tono menor, porque ese carácter se halla en todas las músicas populares, lo mismo en el Norte que en el Mediodía, sino especialmente el corte, el acento, el ritmo melódico, es decir, el uso que más particularmente se hace de los tiempos fuertes, de las suspensiones, síncopas y cadencias, que tan difícil es hacer comprender con el análisis de la escritura musical.

Fácil es observar, dice también otro escritor, que en esta clase de música abundan los ritmos más variados y extraños, ya sea por la manera con que nos los trasmite el pueblo, ó ya porque efectivamente en ellos existen dichos ritmos inventados por él, inherentes á la misma, y que la dan cierto corte original.

En muchas de nuestras provincias es muy frecuente ver alternar el ritmo binario y el ternario en un mismo canto ó baile, como sucede en los de Cataluña, y muy particularmente en las danzas de la parte del Ampurdán. En las modernas peteneras de Andalucía el compás animado de $\frac{3}{8}$ se cambia de repente en el de $\frac{3}{4}$, algo pausado, que sirve para los dos acordes que de cuando en cuando interrumpen el canto, dándole suma gracia y originalidad.

Mas donde realmente existe mayor riqueza de compases y ritmos es en el país vascongado, pues en sus cantos y bailes hallamos desde el pausado compás de $\frac{3}{4}$ con que se ejecutan sus antiguas marchas y sus ceremoniosas danza hasta el animadísimo allegro en tiempo de $\frac{2}{4}$, del popular *Arin-arin*, con qué terminan casi todas sus alegres fiestas y romerías; debe hacerse también especial mención del compás de cinco tiempos en que se hallan basados sus característicos *zortzicos*, tan llenos de originalidad y belleza. Dicho compás no es invención del pueblo vasco, como algunos pretenden, puesto que sobre él están también fundamentados los cantos populares de Finlandia, llamados *runas*, mas con la diferencia de que éstos se ejecutan en un movimiento pausado y lento, y los del país vascongado en tiempo animado y vivo.

Boyeldieux, Gounod y otros compositores modernos, viendo que muchos de

(1) *Estudios sobre la Historia de las instituciones, literatura, teatros y bellas artes en España.*

estos ritmos y compases, que el pueblo conserva en sus cantares, constituian un elemento musical no escaso de originalidad y de encanto para sus obras teatrales, los han introducido en ellas, casi siempre con éxito satisfactorio, como puede observarse en *La dame blanche*, *Mireya* y demás óperas que creo ocioso enumerar.

Es indudable que la naturaleza ó índole del terreno imprime en los cantos un sello especial que los distingue, pues he advertido que los que se oyen en las montañas son por lo general vagos, indeterminados, de muy pocas notas, concluyendo por una muy prolongada, que se pierde entre los ecos que forman los accidentes y escabrosidades de tan agrestes sitios. Los de la parte llana, en que se divisan grandes y risueños horizontes, son por el contrario alegres, bien determinados, y su ritmo casi siempre muy marcado.

Es muy digno de notarse también, que en muchas de nuestras provincias, en las que el carácter de sus habitantes es bullicioso y alegre, sus bailes son por el contrario graves y pausados, y viceversa. Entre los muchos ejemplos que pudiera citar en apoyo de esta verdad me concretaré al reino de Aragón, cuyo baile de la Jota es de los más animados que se conocen, á pesar del carácter grave y serio de sus habitantes.

Debo mencionar también la costumbre, tan antigua como extraña, que aún se observa en las fiestas y romerías de muchas de nuestras provincias, y que consiste en arrojar al espacio cierto grito muy prolongado al finalizar cada estrofa de los cantos más usados en ellas, en muestra de expansión y de alegría. Este grito tomado de los moros, que más bien parece una especie de relincho, se conoce con los nombres de *Albórbolas*, en Valencia, *Irrizin*, en el país vascongado, *Ixüxü*, en Asturias, *Ataruto*, en Galicia, y *Ajujú* entre los mozos de la huerta de Murcia, donde lo emplean asimismo como contraseña á las mozas, y para insultarse, á cuyo propósito dice el malogrado Vesteiro, que debió ser en los primitivos tiempos un grito de guerra, no inferior en categoría á un *hurrá*.

Al recorrer muchas de nuestras provincias, no puede menos de llamar también la atención la gran facilidad del pueblo español para la poesía; siempre que en ellas se ejecuta alguno de nuestros característicos bailes, acompañados de canto, varios de los concurrentes, inclusas las mujeres, animados por las irresistibles y rítmicas melodías, que tanto les conmueven, improvisan sobre ellas coplas por lo general conceptuosas, sentidas ó festivas, alusivas á las prendas y calidad de los que bailan, y muchas veces también entablan entre sí los cantores conversaciones llenas de chiste y picante sátira. Estos diálogos improvisados, por quien no conoce la más pequeña regla de música ni de poesía, encantan por su sencillez, apasionan por su sentimiento y admiran por su originalidad. Y esto es tan general, que lo mismo sucede en Andalucía que en Valencia, en Aragón que en la Mancha, en Cataluña que en las Provincias Vascongadas, ó en Asturias y Galicia.

En apoyo de esto, veamos lo que escribe Tiknor en el tomo II, pág. 398 de su *Historia de la literatura española:* «El talento de la improvisación ha existido siempre en los países meridionales de la Europa, y en España produjo muy desde el principio resultados extraordinarios y muy notables: á él se debe sin duda alguna la invención y perfección de los antiguos romances, improvisados en su origen,

trasmitidos y mejorados después por la tradición oral; á él se deben las seguidillas, las boleras y otras formas de poesía popular que aún existen en España y que son diariamente creadas por la imaginación fogosa y lozana de las clases bajas del pueblo, acomodándolas á cantos nacionales que á veces parecen llenar el espacio de la noche, como los rayos del sol iluminan el día.»

También el ya citado Mr. Viardot (1), como gran conocedor que era de las costumbres de nuestro pueblo, dejó consignado lo siguiente respecto de este particular. «En España no es raro volver á hallar todavía ese trabajo múltiple, ese trabajo común que en otro tiempo han producido los romances nacionales. En la calle se compone mucha música y muchas canciones populares: uno empieza, otro continúa y otro concluye.»

Tanta riqueza de imaginación ha hecho en todos los tiempos á los españoles desidiosos en escribir estas bellas manifestaciones, que en forma de romances, coplas ó seguidillas, yacía desparramada por todas las provincias de España, las que indudablemente se hubieran perdido si la ilustración afanosa, diligencia y verdadero patriotismo de D. Preciso, Durán, Fernán Caballero, Milá, Aguiló, Trueba, Lafuente Alcántara y otros insignes literatos no las hubieran recogido y dado á la estampa, formando con ellas interesantes colecciones, que son muy apreciadas y buscadas dentro y fuera de España.

VI.

No terminaré esta introducción sin dar á conocer á mis lectores las diferentes fases y diversas formas que esta obra ha tenido desde su origen hasta el día.

En 1873, mi malogrado amigo D. Rafael Palet, distinguido aficionado al arte músico, fundador y director del semanario científico literario y artístico *El Telégrama*, fué el primero que, comprendiendo la gran necesidad de dotar á nuestra patria de una extensa y variada recopilación de nuestros cantos y bailes populares, se brindó á publicar lo más sustancial de mis trabajos en las columnas de su periódico, dedicando á él una sección especial. Esta pequeña muestra de lo que más tarde había de constituir nuestra obra, mereció la aprobación de sus suscritores y de los buenos españoles, que con gran satisfacción veían perpetuar y salvar para siempre de la acción devastadora del tiempo una de las más importantes manifestaciones de nuestra propia nacionalidad.

Estos materiales, unidos á otros muchos que facilité después al editor D. Andrés Vidal, constituyeron el tomo, que con el título de *Ecos de España* se publicó al año siguiente en Barcelona. Los periódicos políticos y artísticos más importantes de dicha capital y de Madrid dedicaron, por aquel entonces, extensos artículos

(1) *Estudio sobre la Historia de las instituciones, literatura, teatros y bellas artes en España.*

en su elogio, contándose entre ellos *El Imparcial*, *El Tiempo*, *La Revista Europea*, *La España musical* y otros, debidos á las autorizadas plumas de Peña y Goñi, Cárdenas, Medina, Rodoreda, Cuspinera y Gabriel Rodríguez; debo hacer una especial mención del de este último, que llamó sobre manera la atención de músicos y literatos por la excelente crítica, vasta erudición y profundos conocimientos musicales que en él demostró su autor.

Creo que mis lectores me habrán agradecido que en esta introducción les haya dado á conocer los más importantes párrafos de tan notable trabajo. Hoy, por fin, mi obra renace á nueva y esplendorosa vida, y con toda la extensión é importancia, que durante tantos años ha sido el objeto de mi constante deseo, gracias á la noble y artística tradición que el inolvidable D. Antonio Romero dejó para siempre impresa en su casa editorial, cuyo capital pecuniario y reconocido crédito artístico le permite, aun después de su muerte, asociarse á cuanto pueda ser útil y beneficioso para la noble profesión, que tanto enalteció con su talento y gran iniciativa, aquel hombre generoso y notable artista.

Muchos años han pasado desde que por vez primera recorrí las principales provincias de España, con objeto de adquirir y clasificar los diversos y múltiples materiales, que hoy constituyen esta colección de nuestra música popular. No deberá, pues, extrañarse que algunos de los cantos y bailes que en ella figuran hayan, acaso, desaparecido desde entonces; lo cual justifica mi decidido empeño de perpetuarlos, á fin de salvarlos para siempre del olvido.

Al reunir cuantos materiales he podido allegar respecto de este ramo especial del arte, creo no sólo haber facilitado á nuestros compositores el estudio de cuanto constituye nuestra música popular, á fin de que puedan hallar cabida y vivir en nuevas y superiores producciones artísticas cuantas ideas y formas musicales de aquel origen puedan contribuir á la realización de la ópera nacional, sino también haber realizado uno de los muchos trabajos preliminares que, según dije al principio de esta introducción, son tan necesarios para que algún día pueda escribirse, con el debido acierto y extensión, una buena *Historia de la música en España.*

Muchos son los defectos de que seguramente adolecerá el que hoy presento al público: mas, por desacertado que en su desempeño haya estado, nadie podrá poner en duda el honrado propósito que en él me ha guiado, ni la gran utilidad que ha de reportar al arte.

Si alguna gloria me cabe, es tan sólo la de haber asociado á él las personas más eminentes de nuestra patria en los diversos ramos del saber: todas, con solícito interés y entusiasmo, me han ayudado constantemente en mi penosa tarea, proporcionándome muchos cantos, bailes, apuntes biográficos y curiosas noticias de algunas apartadas comarcas y recónditos pueblos que no he podido visitar personalmente. Grande será mi satisfacción si logro estampar en este sitio todos sus nombres, sin olvidar ninguno. Mas si esto no sucediera, cúlpese tan sólo á falta de memoria y no de gratitud. Como tributo á ella debido, justo es que mencione un extenso trabajo sobre la música de Castro-Urdiales, que en dicha localidad me escribió el maestro Barbieri; otro no menos interesante sobre la de

Murcia, de D. Antonio López Almagro; y otro del distinguido abogado y Correspondiente de la Academia de la Historia D. Ursicino Alvarez, referente á la provincia de Zamora. También debo descripciones y datos curiosísimos, sobre las danzas de Valencia, á los Sres. D. Pascual Pérez, Maestro de capilla y organista que fué del Colegio del Patriarca de dicha ciudad, y á D. Vicente Boix, Cronista é historiador de la misma.

Al frente de cada provincia, y con objeto de cumplir debidamente con todos, verán mis lectores los nombres de cuantos en ellas me han ayudado en mis investigaciones, por considerarlos asimismo como verdaderos protectores de esta obra.

Respecto de los maestros compositores y profesores de música, no podía menos de esperarse la poderosa y autorizada cooperación, que desde largo tiempo han prestado á mi vasto proyecto. Monasterio, Vázquez, Valldemosa, Fernández Caballero, Adalid, Lahoz, Zabalza, Galiana, Calvo, Marzo, Navas, Sanchez Ledesma, Aguado, Campo, Flores Laguna, Pérez de Tudela, Isidoro Hernández, Vidal, Garibay, todos han aportado á ella su precioso contingente, como asimismo su valioso concurso: un sin número de aficionados y personas ilustres en las artes, en las ciencias, en la literatura, en las armas, en la política y eu los demás ramos del saber, tales como Cabeda, Ochoa, Marqués de Pidal, Gayangos, Gabriel Rodríguez, Marqués de Villa-Alcázar, Amador de los Ríos, Egaña, Balaguer, Aguiló, Fernán Caballero, Mesonero Romanos, Barrantes, Castellanos, Bofarull, Conde de Morphi, Cerdá, Parcerisa, Conde de Cleonar, Arnau, Paterno, Marqués de Campo Sagrado y otros muchos, cuyos esclarecidos nombres, unidos á los anteriormente citados, revestirán siempre de gran autoridad esta obra, que puede considerarse, más que como fruto de mi laboriosidad, como resultado evidente de lo que siempre puede alcanzar una colectividad de personas ilustradas y amantes de su patria.



GALICIA

MURCIA

I.

La provincia de Murcia ocupa una extensa superficie de 342 leguas cuadradas, comprendidas entre las de Alicante y Granada, la de Albacete y el Mediterráneo. La magnitud de su territorio establece distancia y alejamiento bastante considerable entre algunos de sus pueblos, para impedir que exista unidad perfecta en los tipos, caracteres y costumbres; advirtiéndose, por lo tanto, diferencias muy marcadas entre los habitantes de la parte oriental, próximos á la región valenciana, y los de la occidental, inmediatos á la andaluza; entre los que confinan con las llanuras manchegas y los que divisan á través de las brumas marinas las costas africanas.

Pero, á parte de estas diferencias, naturalmente ocasionadas por el trato y roce con los habitantes de las provincias vecinas, la situación meridional y el clima, la alegría del cielo y la feracidad del suelo, comunes á toda la comarca murciana, establecen unidad dentro de la variedad, y determinan los rasgos característicos del tipo murciano, que conserva en su fisonomía, en sus maneras, en su traje y en muchas de sus costumbres, la originalidad de los árabes, antiguos moradores de esta región. Imposible es dar un paso por ella sin que un recuerdo morisco se presente á la vista del que contempla absorto aquel lujo de luz y colores, aquella exhuberancia de vegetación y embalsamado ambiente. Ya es la vetusta y derruida fábrica de almenado y encumbrado castillo; ya la solitaria, tortuosa y estrecha calleja; ora la esbelta palmera, balanceando su elevada copa sobre los perfumados bosques de naranjos; cuando el achaparrado nopal, extendiendo sobre la abrasada tierra sus punzantes pencas y azucarado fruto; ora los nombres de pueblos, ríos, montes y parajes; ó, en fin, la bizarra figura del huertano, que con su zaragüell blanco, roja faja y escaso jubón, su vistosa manta al hombro y la montera afelpada sobre el multicolor pañuelo de seda que ciñe la tostada sien, atraviesa los frondosos morerales, asemejando la errante sombra de solitario moro, que envuelto en su alquicel y ceñido el turbante, camina con incierto paso en busca de los abandonados hogares de sus antepasados.

En las ciudades y en los campos, en los montes y en los valles, en los regocijos de las fiestas populares y en el recogimiento del hogar se observan vestigios de los usos y costumbres moras, de cuyo carácter están también impregnados los cantos populares, que son el fiel reflejo de la fisonomía y del carácter de los pueblos.

La personalidad más distintiva y típica de la comarca es el *huertano,* el habitante de esa famosa y fecunda vega, salpicada de blancas casas y aplomadas barracas, en la que serpea la corriente del Segura, y en cuya extensa superficie asientan multitud de pueblecillos, presididos por la populosa capital, que emplazada en el

centro, alza á los aires su monumental torre, cual gigantesco faro en medio de aquel dilatado mar de verdura.

Desgraciadamente, como advertimos en la Introducción de estos nuestros trabajos, los poderosos agentes de la civilización moderna, á la vez que difunden por todas partes sus bienhechores servicios, llevan también de unos paises á otros, usos, trajes y costumbres, borrando los rasgos característicos de la fisonomía de los pueblos: al influjo de la locomotora, el huertano ha abandonado su barraca, ha visto otros mundos, otras costumbres, otros trajes, y ha vuelto á la sombra de sus parrales con el botín de sus conquistas, para no ser lo que fué y para cambiar las pintorescas prendas de su típico traje con el incoloro y monótono atavío del obrero universal.

Sin embargo, esta evolución, más sensible en las inmediaciones de las vías férreas y centros populosos, ataca más á la forma que á la esencia de las cosas, pues, si bien los trajes se modifican por el afán de imitar y la facilidad de despojarse de la envoltura exterior, las costumbres arraigadas en el corazón del hombre se conservan con más firmeza, y el carácter seguirá siendo siempre el mismo, puesto que por condición humana es inmutable. Aun así, penetrando en las regiones apartadas donde no han llegado las ramificaciones arteriales de la civilización, todavía se encuentra en toda su pureza el tipo tradicional, sin adulteración alguna en sus trajes, usos y costumbres, conservando todos los caractéres locales.

El murciano es generalmente morigerado en sus costumbres, sencillo de trato y de carácter alegre, aunque brioso, algo socarrón, y en absoluto, independiente; ni es fácil imponerle opiniones extrañas, ni hacerle desistir de las propias, cuando entra en su convicción una conveniencia personal ó general de pueblo y de familia. Es sóbrio en el comer, de pocas necesidades, y fuerte en los trabajos más rudos; pues con la misma buena voluntad se entrega á las faenas más penosas durante las horas caniculares, expuesto todo el día á los rayos de un sol abrasador, que entra, durante las crudas noches de invierno, en las acequias con agua hasta el muslo, para dirigir el riego de sus hortalizas. Las condiciones del clima meridional, favorable para el desarrollo de las pasiones, le hacen algo novelesco, enamorado de todo lo fantástico y maravilloso, y con gran inclinación á la música, que es elemento de primera necesidad en todos los actos de su vida. Con ella mitiga el rigor de sus faenas agrícolas, teniendo cantos apropiados á cada una de éstas; con ella ocupa sus ratos de descanso, así en las largas veladas del invierno, como en las calurosas siestas del estío, y ella es el agente principal de todas sus diversiones, y el regocijo de todas sus ceremonias y festividades. La guitarra es instrumento tan indispensable en su casa, como el legón ó la picaza. Después de pasar la semana entera entregado á los más rudos trabajos, sufriendo las inclemencias de aquel abrasador clima y con una alimentación escasa y frugal, llega el domingo, saca del arca el jubón más vistoso, los zaragüelles, el camisón más almidonado y la montera nueva, descuelga su instrumento favorito, y emprende la excursión galanteadora, cruzando bancales ó saltando azarbes, hasta llegar á la puerta de una barraca, tal vez á una legua de distancia del punto de partida; donde, á la benéfica sombra del tupido emparrado ó de la pomposa higuera, se celebra el concurso de las mozas y mozos del partido en alegre y cadencioso baile. Otras veces, congregados en alegre comitiva, recorren

sendas y veredas, y de barraca en barraca van anunciando á las mozas su paso con repetidos cantares, lanzando unos y otros, entre copla y copla, agudos *relinchos,* según les llaman, que es un grito de alegría emitido sobre las sílabas *a-ju-jú,* especie de saludo, ó voz de aviso, que anuncia la proximidad de los galanteadores. En fin, el murciano, tan apasionado de sus cantos como de sus costumbres y de sus jardines, se recrea con la música en el trabajo, en el descanso, en el bullicio de las fiestas colectivas y en la apacible soledad de su humilde vivienda, oculta entre la sombra de los altos chopos y las frondosas nogueras.

II.

La música popular de esta provincia puede clasificarse en dos secciones: música cantable y música bailable. La primera es toda aquella con que el huertano ameniza su trabajo en las faenas agrícolas, los propiamente llamados cantos, sin acompañamiento de ninguna especie, que forman una serie de melodías sencillas, de singular belleza, de carácter melancólico y estilo morisco muy acentuado, y muy semejantes entre sí. Tales son los cantos de la *trilla,* de la *cogida de la hoja,* de la *labranza* y de *cuna.*

La segunda clase, ó sean los bailes con acompañamiento instrumental, está constituída por abundante variedad de la *parranda,* verdadero baile típico, y la *malagueña,* aunque ésta, en rigor, debe considerarse importación de las comarcas andaluzas. En determinados parajes de la provincia suelen bailarse también el *bolero,* el *zángano,* las *seguidillas,* las *manchegas,* las *torrás* y otros, de procedencia á todas luces extraña á la comarca murciana y de uso muy localizado. Los bailes, al contrario que los cantos, son de carácter alegre y bullicioso, y aunque en muchos de ellos se nota la expresión lánguida de los países meridionales, tienen todos la propiedad de su destino; es decir, se ve que están consagrados á la regocijada expansión del ánimo, cuando éste, libre de toda preocupación, se entrega á la diversión y al esparcimiento.

Los instrumentos empleados en la música de baile son: la *guitarra,* el *tenor* (guitarra de pequeñas dimensiones, con cinco cuerdas), el *requinto* (guitarra aun más pequeña que el tenor, pero con seis cuerdas afinadas á la quinta superior de la guitarra) y el *guitarrillo* ó *timple* (evidentemente corruptela de *tiple)* que tiene cinco cuerdas afinadas á la quinta superior del tenor. Estos instrumentos se emplean á veces individual é indistintamente uno ú otro, según permite la bolsa del músico, y otras se asocian todos, formando una orquesta *sui generis,* á la que suelen tal vez agregarse el *violín,* la *bandurria* y la *cítara:* esta es de tamaño igual al de la guitarra, pero su caja, de poco fondo, es de forma muy semejante á la de la bandurria; tiene doce cuerdas muy finas de alambre, que se afinan á dos por punto y se hieren con púa de concha ó hueso. Este instrumento no es otro que la antigua guitarra portuguesa. Ya va siendo muy raro que en estas orquestas figure el *salterio,* instrumento que estuvo muy en voga entre los huertanos; pero sí se ven

con frecuencia unidos á los anteriores, como instrumentos de percusión, la *pandereta,* los *platillos* y el *triángulo.*

Además de los expresados cantos y bailes, existen otros que se ejecutan con acompañamiento, sin pertenecer á la segunda clase reseñada, y que si bien son de uso menos general que los indicados, no son ciertamente menos característicos é interesantes. Estos son el *aguinaldo,* el *paño,* los *cantos de la aurora* y otros, cuya música y descripción se verá más adelante.

III.

Entre las fiestas populares de esta provincia, ya públicas ó privadas, existen algunas de carácter absolutamente propio, cuya descripción creo de interés, por entrar en ellas como agente principal el baile y por su singular originalidad.

BAILES DE ÁNIMAS.

Es costumbre el día de Inocentes que la gente de buen humor se convoque en sitio á propósito para gran concurrencia, donde se sabe anticipadamente que se ha de celebrar baile de ánimas ó de inocentes. El paraje escogido es, por regla general, al aire libre, bien á la puerta de una ermita, bien en la plaza mayor del pueblo, y allí, al mismo tiempo que se baila, se obtienen, por diversos procedimientos que dan interés y color al acto, limosnas para el culto de las benditas ánimas. Los iniciadores y mantenedores del baile, que suelen ser cofrades de la hermandad de las ánimas, *se visten de inocentes:* es decir, se engalanan con un traje ridículo de colores chillones, ostentando siempre lo más extravagante que pueden procurarse, y cubren su cabeza con un sombrero tricornio ó de otra forma, pero de proporciones exageradas, que, á guisa de plumaje, luce rojos y verdes pimientos; en la mano llevan á manera de bastón de mando una vara ó caña con un par de pimientos que figuran borlas. Con este estrambótico atavío, los tales inocentes asumen en sí toda la autoridad del partido la tarde de la fiesta, y la ejercen á su capricho, deteniendo á los transeuntes con ademanes cómicos y graciosos dichos, sin que haya otro medio para verse libres de su enojosa pesadez, que dar una limosna para el sostenimiento del culto.

En el sitio destinado al efecto, se forma un extenso círculo con bancos y sillas y dentro de él se colocan, sobre una mesa, grandes bandejas, en las que las familias que entran á sentarse, depositan la limosna de las ánimas, que así puede consistir en metálico sonante, como en efectos propios de los días de Navidad, como mazapanes en forma de pájaros, corazones, estrellas y otras golosinas de esta especie. En este baile todos tienen derecho á pedir que uno de los concurrentes baile, mediante la oferta de un número de misas para las ánimas, y la persona aludida sólo puede librarse del compromiso ofreciendo mayor número de misas ó abandonando el sitio. Si empieza la puja, va subiendo la oferta por una y otra parte, y no hay más reme-

están allí para hacer que se cumpla la tradicional costumbre, y tal es la fuerza de ésta, que se observa como una ley, pagando en el acto la cantidad ofrecida, en el momento que uno de ambos contrincantes se declara vencido. El valor de la misa se tasa en una peseta, para los efectos del pago, y como el pique hace que la oferta que empezó por una misa se eleve tal vez a algunos cientos, es necesario llevar el bolsillo bien repleto para ir al baile de inocentes, pues no es raro que alguno de aquellos ricachos de manta y zaragüelles se gaste con gusto muy buen dinero por obligar a determinada persona a bailar o a retirarse. Valiéndose de igual procedimiento, se puede pedir que *fulano* o *zutano* abandone el baile, o se ponga el sombrero de los inocentes, siempre con el objeto de entablar la puja.

La fiesta termina, de rigor, con la venta en pública subasta de las limosnas en especie, lo que origina nuevas y más empeñadas contiendas; pues los mozos que tienen en el baile a sus novias hacen punto de honra poderlas ofrecer la mejor pieza de la bandeja, y el deseo de lucirse y aparecer rumbosos hace que muchas veces el precio de estas suba fabulosamente. Los *bailes de ánimas* o de *inocentes* que más fama tienen son los que se celebran en Espinardo, pueblecillo que dista dos kilómetros de Murcia, a los que acude gran concurrencia de la ciudad.

EL DESPERFOLLO

Con esta palabra se designa una de las operaciones de la recolección del maiz que consiste en despojar la mazorca o *panocha*, según la denominación del país, de la envoltura foliácea que la cubre. Durante la velada, se reunen las familias vecinas a desperfollar el maiz recolectado en el día, organizándose con tal motivo uno de los cuadros más pintorescos y de color más local de la vega murciana.

El distinguido literato D. Ramón Baquero, catedrático que fué del Instituto de Murcia, describió magistralmente esta fiesta privada en un artículo de costumbres murcianas, publicado en 1840, del cual extracto los siguientes párrafos, que seguramente verá con gusto el lector por la verdad de su colorido.

«Figuráos una habitación medio ennegrecida del humo, y en cuyo centro se eleva un gran montón de mazorcas de panizo, tales como se cortan de la planta: alrededor de este montón, y sentadas como cada cual puede, docena y media de muchachas, frescas como unas flores, y una docena de madres arrugadas como unas pasas; doce o catorce mozos de sangre retozona, a la querencia de sus respectivas Melisendras, y otros cuantos zagales, convidados a título de padrinazgo o presentados por sí y ante sí, formando también parte del corro; hombres y mujeres ocupados, no diré que exclusivamente, pero *casi*, en *desperfollar* la sobredicha semilla, y este pintoresco cuadro, alumbrado por un candil añoso, pendiente de una soga que corta la habitación a manera de diagonal.»

«Contemplábale yo sin saber a dónde dirigir mis miradas de preferencia, ni dónde tomar puesto; mis ojos discurrían de una en otra zagala y todas me parecían a cual más lindas. Aún me hallaba indeciso, cuando uno de mis dos amigos, que a fuer de conocido antiguo se había sentado a la derecha de una juncal morena de grandes ojos y seno prominente, levantando en alto una cosa que no distin-

guí bien por el pronto, exclamó desaforadamente: *¡colorá! ¡colorá!* y dejando su silla, comenzó a repartir sendos abrazos a todas las mozuelas, con tal fe que más de dos se bambolearon en sus asientos. Yo busqué un *cicerone* entre los mozos inmediatos, y uno de ellos, muy admirado de mi ignorancia, tuvo la bondad de decirme que lo que mi amigo habia encontrado, era una panocha encarnada, cuyo hallazgo le daba el derecho de abrazar a todas las mujeres presentes; pero que el abrazo debia ser extensivo a madres e hijas, y por tanto, mi amigo había andado algo descortés suprimiendo el de las primeras. Tenia razón. Díle las gracias y me puse a *desperfollar* con ahinco en la esperanza de hallar mi seguro para dar abrazos. ¡Pobre de mí! Por tres vece ví sucederse los abrazos, resintiéndose mi amor propio al ver que la suerte no me deparaba sino panochas amarillas; y ya estaba dado a Satanás y casi decidido a abrazar sin fórmulas, cuando el mismo mozalvete que poco antes me había servido de intérprete sacó de no sé dónde el ansiado talismán, y recubriéndole con una perfolla suelta, me lo largó diciendo: —«Tome V., señorito, y abrace V. con cuidado a aquella rubia.»—No sé que fué más pronto, si coger la panocha, o estar abrazando a diestro y siniestro con un desempeño de que tal vez no me hubiera creído capaz. Paseábanse mis brazos de una en otra cintura, oprimían mis manos aquellas formas rigidas, marmóreas, y gozábanse mis ojos en observar en aquellos rostros graciosos los varios modos de hacerse ostensible el inevitable pudor femenino, que alguien hubiera calificado quizá de coquetería. Abracé, en fin, a mi sabor una tras otra las diez y ocho zagalas que formaban la parte amable de aquella asamblea popular, y barrenando el reglamento por segunda vez, suprimí también el abrazo materno con punible desprecio de la censura. Terminada mi agradable comisión entre los gritos y la algazara de los circunstantes, recobré mi asiento y emprendí con nuevo afán mi faena. No habrían pasado cinco minutos cuando un grito general me sacó de mi enagenación, haciéndome sospechar si sería algún nuevo acontecimiento anejo a la costumbre y de que yo estuviese aún ignorante. Asi era la verdad: la casualidad, o más bien la Providencia, había puesto una panocha encarnada en manos de la morena de ojos negros, y esta circunstancia, que dá a la agraciada el derecho *irrenunciable* de abrazar al hombre que más le plazca, era justamente el motivo de la asonada; la morena, cuyo abrazo, por más señas, me había costado un pinchazo con el alfiler del pañuelo, rehusaba su cumplimiento, el respetable público masculino pedía con ahinco (y con razón) la observancia de las antiguas prácticas; después de resistir ella y de gritar ellos, sucedió lo de siempre que se alborota de veras: salvóse la ley y condescendió la muchacha. Allanado el inconveniente, todos los hombres nos pusimos de pié, aguardando en aquella actitud el resultado de la elección. La zagala estaba más colorada que una rosa; sus ojos iban alternativamente de uno a otro candidato; su cara era un tratado completo de fisiología; su boca entreabierta no se atrevía a pronunciar palabra, por último, la pronunció y saltó a la arena un robusto gañán, en cuyo semblante satisfecho percibianse las señales de una inteligencia que no eran del momento; pero, en honor a la verdad, abrazó a la agraciada más superficialmente de lo que yo lo hubiera hecho, a pesar de sus alfileres.»

. . . .

. . . .

«Concluyóse el panizo y el público en masa pidió que se cumpliera en todo con la costumbre; el dueño de la casa, aunque a regañadientes, no tuvo más remedio que condescender; y en su consecuencia, y después de templado un mal guitarro, que uno de los convidados traía a prevención, cuatro mozos de los más danzantes, montera en mano y pié atrás, sacaron a sus respectivas parejas y comenzó el baile, que no hay que decir si serían *parrandas*. Aquellas parejas cedieron su lugar a otras, las cuales, a su vez, luego que concluyeron fueron reemplazadas, repitiéndose lo mismo hasta las once, en que cada cual se fué a su casa, llena la imaginación de ideas más o menos halagüeñas.»

LOS AUROROS

Existen en Murcia unas cofradías o hermandades, cuya antigüedad suponen algunos remontarse al siglo XV, que tienen por patrona a Nuestra Señora de la Aurora. Están afiliados en ellas gran número de artesanos, y el objeto de la asociación no es otro que auxiliarse mútuamente en casos de enfermedad o muerte, y asistir colectivamente a los actos del culto religioso, ejercitando en ellos el cultivo de una abundante colección de cantos de singular belleza, conservados por la tradición.

Antiguamente existían tantas hermandades como parroquias, siendo la principal la que radicaba en la iglesia del Rosario; hoy sólo quedan tres o cuatro, y éstas en marcadísima decadencia. Cada una de estas hermandades forma una cuadrilla de veinte o veinticinco *auroros*, según el nombre que ellos mismos se dan, que canta a voces solas, sin otro acompañamiento que una campana de mano que marca el ritmo, componiéndose su extenso repertorio de *salves*, *letanías*, *misas* y otras de las oraciones propias del culto; pero las más en juego, las más conocidas del público y las que caracterizan el género, son las *salves*, de las que tienen gran variedad, y son las que propiamente se entienden con el nombre genérico de *canto de la Aurora*.

Estas salves, muy semejantes entre sí por lo que respecta a la música, sólo se diferencian en la letra, que varía según la aplicación que de cada una de ellas se hace, y en el movimiento más o menos lento, encontrándose en todas ellas las mismas o parecidas melodías, los mismos giros y cadencias, el mismo ritmo y la misma estructura, salvas ligerísimas variantes, que no merecen ser notadas. Conocida una, se tiene idea aproximada de todas ellas. Estas piezas, trasmitidas de unas generaciones a otras por la tradición, y sin que el arte halla puesto nunca mano en ellas, están plagadas de incorrecciones, técnicamente consideradas, y tienen el desaliño que es consiguiente a estar confiada su custodia y conservación a personas desposeídas de toda noción musical, que las trasmiten de viva voz, introduciendo en ellas las variantes y modificaciones que les inspiran su gusto, para mayor lucimiento: pero el efecto no puede ser más bello, más poético ni más interesante

El distintivo en la estructura de toda la música de estos hermandades consiste en las melodías en terceras, que a veces invierten en sextas, y el pedal en la quinta, que constantemente se oye, ya en una voz, ya en otra.

Los domingos y las festividades de la Virgen se reunen los auroros en la iglesia donde radica su hermandad, y al toque del alba (tres y media en verano y cinco en invierno) oyen misa, en la que cantan el *Santo Dios* y algunas otras oraciones de su repertorio, habiendo recorrido antes, en cuadrilla, las calles de la población, despertando a los cofrades, para lo cual cantan en la puerta de cada uno la salve que llaman *de la despierta* o *de la arbolá* (corrupción de alborada). A estas horas, en que la ciudad duerme tranquilamente, se deslizan como sombras por silenciosas y oscuras calles, llegan a la puerta de un hermano, y el que lleva la campana da con su mango tres rudos golpes sobre ella; entonces el jefe de la cuadrilla exclama: «*Ave María purísima.*»—«*Sin pecado concebida*»—contestan los demás; el argentino timbre de la campana rompe el silencio y comienza el misterioso coro, que con sus dulces y armoniosos giros, sus *crescendos* y *diminuendos*, sus efectos a boca cerrada y su singular carácter, propuce un efecto sorprendente, que adquiere mayores proporciones por la fantástica poesía que le presta lo excepcional del momento en que toda naturaleza reposa. Cuando el cuanto termina, repite el campanillero los tres golpes en la puerta, rezan un *Ave María* con voz susurrante, y se marchan recatadamente, perdiéndose sus pasos en el silencio y sus sombras en la oscuridad de la noche.

Imposible es describir la belleza conmovedora de este acto y la vivísima impresión que produce en el ánimo del que, soñoliento, despierta a los acordes de esta música tan original y tan originalmente presentada.

Cuando un *hermano* o algún individuo de su familia muere, acompaña al cadáver la cuadrilla de su hermandad hasta el cementerio, y allí, durante el sepelio, entona la salve que corresponde al caso. Lo melancólico del sitio, lo penoso y triste del acto, que suele tener efecto a la hora en que las sombras de la noche se acercan, los acompasados y lúgubres tañidos de la campana y los afectuosos acentos de la masa coral, que cual lamentos surgidos de las tumbas, se elevan al cielo, imprimen un doloroso y sombrío carácter a la ceremonia, del cual en vano trataría de sustraerse el que escucha.

La colección de salves de estas hermandades está clasificada con títulos conservados por la tradición. Algunos de éstos los justifica el asunto de la letra; pero otros, extraños completamente a este género de composiciones, no dan la menor idea de su procedencia y significación. Tales son las siguientes denominaciones: *salve de la despierta*, *salve del difunto mayor*, *del ángel*, *de enfermo* (que cantan cuando un hermano está en peligro de muerte), *de gloria*, *de ánimas*, *de parida*, *de cuaresma*, *la carnal* (cuya letra está basada en el misterio de la Encarnación), *la chamberga* o *chamerga* (muy lenta en su movimiento, y cuya duración no baja de media hora), *la salerosa*, *la pausada*, *la arañada*, *la ordinaria*, y *la salve del carmelo*.

Al dar por terminada la recopilación de la música popular de esta provincia, consigno gustoso la gratitud que debo a D Antonio López Almagro en primer término, por haberme procurado la mayor parte de los cantos y noticias que acerca de ellos contiene, como también a los Sres. D. Manuel Fernández Caballero, D. Julián Calvo, D. Joaquín Rubio. D. Enrique Pérez de Tudela, D. Pedro Egea y don Antonio Arnao, que a ella han contribuído con su valiosa cooperación y entusiasmo artístico.

DESCRIPCIÓN E ILUSTRACIONES

DE LOS

CANTOS Y BAILES

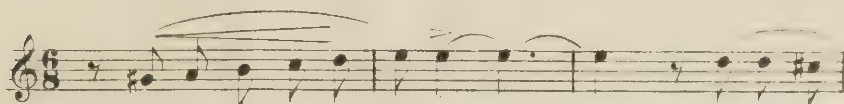

CANTOS
Y
BAILES
DE
MURCIA.

CANTO DE LA TRILLA.

Transcripto por
D. A. LOPEZ ALMAGRO

Largo. (M. ♩ = 60)

VOZ.



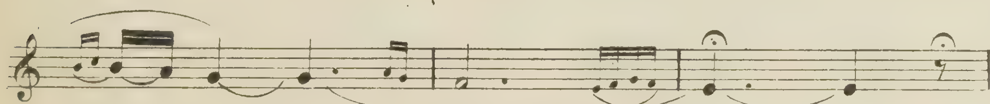
Dos so - les son los o - jos ______ de u - na mo-



-re - na ______ de u - na mo - re - na ______



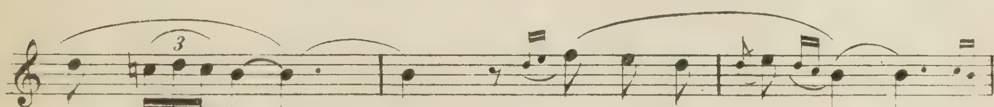
______ tan gran - des y tan ne - gros co - mo mis



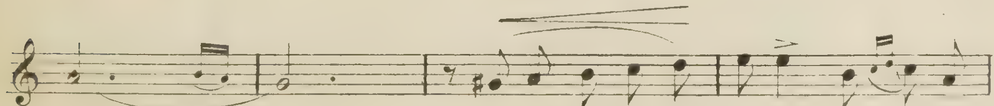
pe - nas ______



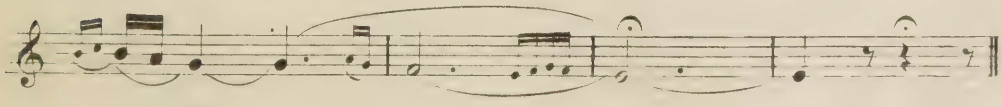
tan gran - des y tan ne - gros ______ Quien se a - bra-



-sa - ra ______ Quien se a - bra - sa - ra ______



______ en el fue - go di - vi - no de sus mi-



- ra - dos ______

CANTO DE LA TRILLA.(1)

Larghetto. *casi á voluntad del cantante.*

VOZ.

PIANO.

p

Dos so_les son los o_jos ___ de u_na mo_re_na ___ de u_na mo_re_na ___ tan gran_des y tan ne_gros ___ co_mo mis pe_nas ___

Bri_lla en tus ne_gros o_jos ___ la luz del cie_lo ___ la luz del cie_lo ___ cuan_do los cie_rras hu_ye ___ la luz tras e_llos ___

(1) Este canto armonizado por el maestro Inzenga se ejecutó por la Srta Guidotti en la sesion musical verificada en el Ateneo de Madrid en la noche del 10 de Diciembre de 1884.

tan gran-des y tan ne-gros ___ Quien se a-bra-sa-ra ___
cuan-do los cier-ras hu-ye ___ cuan-do los a-bres ___

— quien se a-bra-sa-ra ___
— cuan-do los a-bres ___

p

en el fue-go di-vi-no ___ de sus mi-ra-das ___
cre yen-do que a-ma-ne-ce ___ can-tan las a-ves ___

II

CANTO QUE ENTONAN LOS LABRADORES DE LA HUERTA CUANDO COJEN LA HOJA DE LAS MORERAS.

Transcripto por
D. JULIAN CALVO.

VOZ.

No me di - gá us_ted' mo - re - na ___ *muy larga.*

Por que le di - ré la - dron ___ *larga.*

El ser la - dron es ba - je - za ___ *larga.*

Y el ser mo - re - ni - ta no ___ *larga.*

Y el ser mo - re - ni - ta no ___ *larga.*

No me di - ga us - ted mo - re - na ___ *larga.*

Y a_yer tar_de vi_de á mi mo - re - na ___

que es_ta_ba pei_na_da Je - sus que re - bue - na ___ *larga.*

III

CANTO DE CUNA

QUE USAN LAS MADRES PARA DORMIR A LOS NIÑOS.

Transcripto por
D. A. LOPEZ ALMAGRO.

(M. ♩ = 168)

VOZ.

Duer - me - te ni - ño mi - o ___

que vie - ne el co - co ___

y se lle - va á los ni - ños ___ que

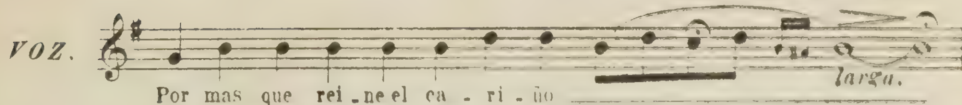
duer - men po - co po - co

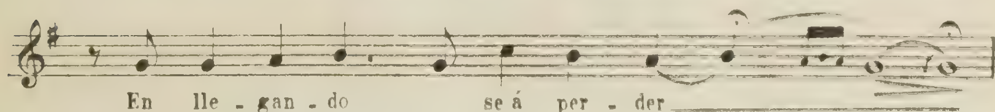
Termina indistintamente de uno u otro modo.

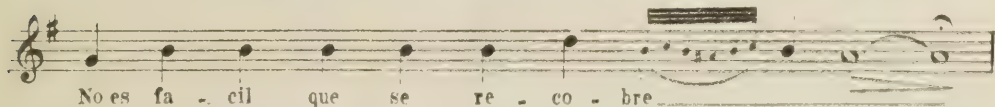
IV

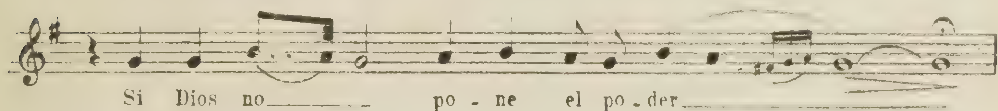
CANTO DE LA LABRANZA

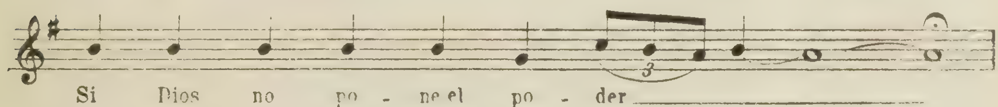
Transcripto por
D. JULIAN CALVO.

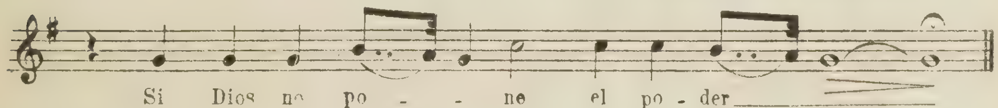










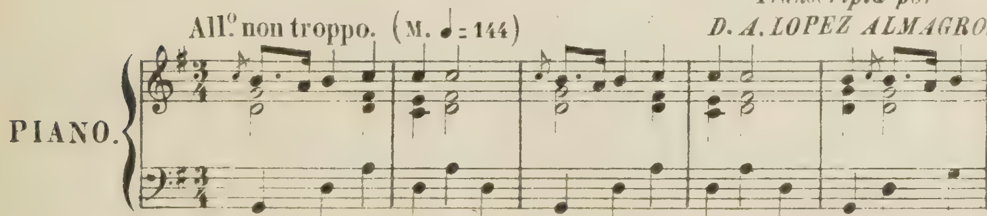


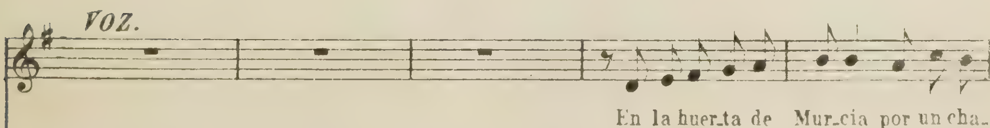
V

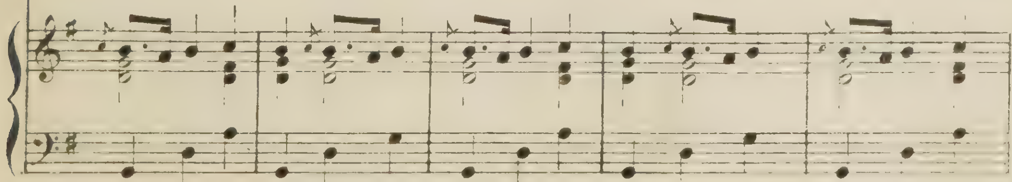
PARRANDA DEL TRES.

Transcripta por
D. A. LOPEZ ALMAGRO.

All.° non troppo. (M. ♩= 144)







-vi - quio por un cha-vi - quio me lle-nan la ces-

-ti-quia de pi-men - ti-quios me lle-nan la ces - ti-quia de pi-men-ti-quios

Y esto es tan cier - to como perder un o-jo quedarse

tuer-to co-mo per-der un o-jo que-dar-se tuer - to

PARRANDAS, LLAMADAS DEL UNO.

Transcripcion de
D. JULIAN CALVO.

Allegro.

VOZ.

PIANO.

A bai_lar an sa_

_li_do los cua_tro so _ les

BAILE.

los cua_tro so_les á bai_lar haa sa _ li_do los cua_tro

so_les a bai_lar han sa _ li _ do los cua_tro so_

_ les

Los cua_tro so_les en tu ca_ra te ve_o los res_plan _do_res

en tu ca-ra te ve-o los res-plan-do-res

los res-plan-

-do-res en tu ca-ra te ve-o y el es-tri-vi-llo

me-mo-rias a Pas-cua-la y un be-so al ni-ño

VII

PARRANDA DEL CAMPO DE LORCA.

Allegro.

PIANO.

f

VOZ.

Pa - re - ce que me mi - ras ¿Quie - res com -
Pa - ra cu - rar la lla - ga del a - mor

Es indeterminado el numeró de compases que medián de un canto á otro.

- prar - me?
ne - cio

¿quie-rer com-prar-me? pa-re-ce que me
del a-mor ne-cio pa-ra cu-rar-la

mi-ras ¿quie-res com-prar-me? pa-re-ce que me mi-ras
lla-ga del a-mor ne-cio pa-ra cu-rar la lla-ga

quie-res com-prar-me
del a-mor ne-cio

quie-res com-prar-me? No tie-nes tu di-ne-ro pa-ra pa-
del a-mor ne-cio No hay co-sa co-mo un par-che de me-nos

-gar-me no tie-nes tu di-ne-ro pa-ra pa-gar-me —
pre-cio no hay co-sa co-mo un par-che de me-nos pre-cio

Y el es-tri-
Y si se a-

-bi-llo co-mo no se nin-gu-no nin-gu-no di-go.
-gre-ga un-guen-to de mal pa-go es co-sa bue-na

1ª FIN.

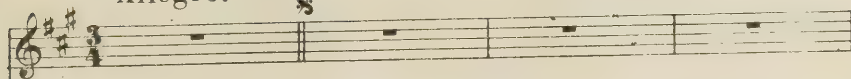
co-mo no se nin-gu-no nin-gu-no di-go
un-guen-to de mal pa-go es co-sa bue-na

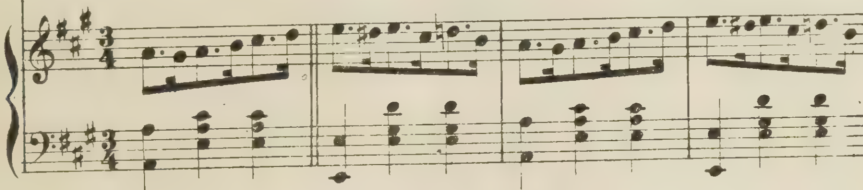
VIII

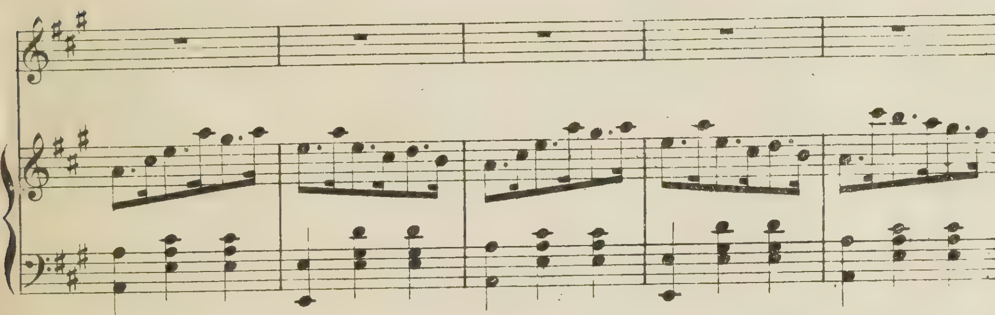
LAS TORRÁS.

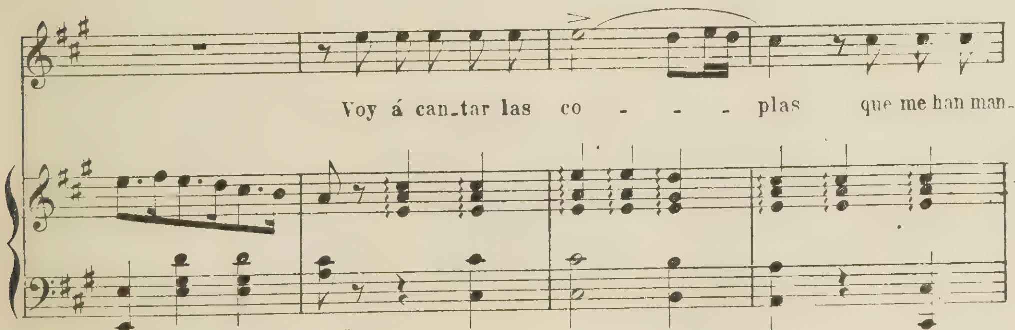
Transcriptas por
D. M. F. CABALLERO.

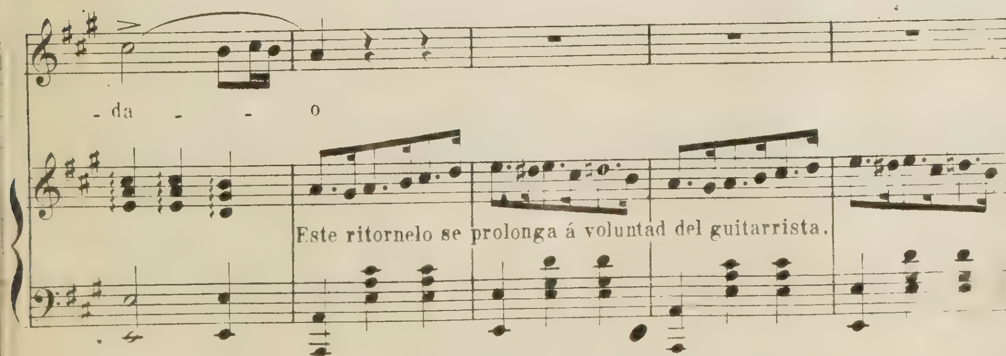
Allegro.











quemehanmandao voy a cantar las co_plasquemehanman_da

_o que noquieroque di - - gan maloyro_ga - - - o.

D. C. 𝄋

Para concluir

IX

SEGUIDILLAS DEL *JÓ* Y *JÁ*.

Animado.

VOZ.

PIANO.

No te fies de los hom bres aun que te o-

-frez - can *jó* y *já*

f *p*

3

aun que te o-

-frez-can No te fies de los hom-bres *jó* y *já* aun-que te o-frez-can No

te fi-es de los hom-bres aun-que te o-frez can *jó* y *já*

p

aun-que te o-frez-can que e-llos ti-ran la ca-ña *jó* y *já* ti-ran la

Por ver si pes-can *jó* y *já* pe-ro en pes-can-do *jó* y *já* pe-ro en pes-

ca - ña *jó* y *já* ti - ran la ca - ña por ver si pes - cán *jó* y
- can - do se re - ti - ran di - cien - do que buen pes - ca - do *jó* y

cres.

já que buen pes - ca - do *jo* y *ja* que buen pes - ca - do *jó* y

cres.

já que buen pes - ca - do *jó* y *já* que buen

f *p*

3

pes - - - ca - do *jó* y *já*

3

f *ff*

X

AGUINALDO DEL PUEBLO.

Andante. (M. ♩ = 108)

VOZ.

PIANO.

f

Es ta no_che es no_che bue - na y - no es no_che de dor-

f

- mir que ha na_ci_do el ni_ño Dios que nos vie_ne a re_di-

A.

CORO.

-mir que nos vie-ne á re-di - mir di - ga-mos con a - le-

f

-gri - a vi - va San Jo-sé y el ni - ño vi - va la Vir-gen Ma ri - a

XI

AGUINALDO DE LA HUERTA Y EL CAMPO

Andante mosso.

VOZ.

A es-ta puer-ta he-mos lle-ga-do Tres a-mi-gos á can-tar

PIANO.

U - no cie - go y o - tro man-co y o - tro que no pue-de an - dar

CORO.

f yo tro que no pue-de an-dar di-ga-mos con a-le-gri-a

vi-va la bo-ta y el vi-no y la ma-ta que lo cri-a

XII.

AGUINALDO DEL CAMPO DE MULA

Andante.

VOZ.

PIANO.

Me-tió Marco en el cal-de-ro tan te-rri-ble cu-cha-ron

que sa-có tres lon-ga-ni-zas dos mor-ci-llas y un mor-con y se le a-tran-

-có y por se-ñas pe-di-a la bo-ta porque le fal-ta-ba la res-pi-ra-cion

XIII

PASION.

M. ♩ = 60

CANTO.

PIANO.

Un viernes que el Reden_tor á Sa_má_ria ca_mi_na_ba fa_ti_ga_do de ca_lor___ por des_can_sar se sen_ta_ba jun_to al po_zo de Ja_cob___

Esta música se repite cuanto es necesario para consumir toda la letra de la pasion.

XIV

CANTO DE LA AURORA.

Andantino. (♩ = 108)

CONTRALTO.

TENORES.

BAJOS.

CAMPANA.

Contralto: cie_los de mi_se_ri_cor_dia ma_dre___

Tenores: Sal_ve Rei_na de los cie_los de mi_se_ri_cor_dia___ ma_dre___

Bajos: cie_los de mi_se_ri_cor_dia ma_dre___

Vi da y dul _ zu _ ra di _ vi _ na es _ pe _ ran _ za

BAJOS.

Vi da y dul _ zu _ ra di _ vi _ na es _ pe _ ran _ za

CAMPANA.

Para repetir.

nues _ tra sal _ _ _ ve Dios te sal_ve tem_plo her-

nues _ tra sal _ _ _ ve

Este periodo se repite seis veces con las seis estrofas siguientes.

1.ª

Dios te salve, templo hermoso
del divino vervo en carne:
salve de Dios madre virgen
pues que sois Virgen y Madre.

2.ª

Vuelve á nos Madre piadosa
vuestro ojos admirables
y mirad por vuestros hijos
pues que sois piadosa Madre.

3.ª

Socorrednos Madre nuestra
en las penas y combates
á ti suspiramos todos
de lágrimas en el valle.

4.ª

Muestranos á vuestro hijo
de Josafat en el valle:
piadoso, pues que nació
de esa fuente de piedades.

5.ª

¡Oh clementisima Aurora!
¡Oh piadosisima Madre!
¡Oh dulce Virgen Maria!
tu clemencia nos ampare.

6.ª

Rogad por vuestros devotos
á Jesus que nos ampare
pues murió para salvarnos
que su clemencia nos salve.

Para concluir.

que su cle_men _ cia nos sal _ _ _ ve

que su cle men cia nos sal _ _ _ ve

(♩ = 88)
SOLO.
rit.

Va - mos - le á a - plau - dir sal - - - - - ve Dios te

sal - - - - - - - - ve

rit.

Lento. (♩ = 66)
CORO.
pp

Va - mos le ___ á ___

Va - mos le ___ á ___

a - - plau - dir Dios te sal - ve cus - to - dia di - vi - - na sa -

a - - plau - dir Dios te sal - ve cus - to - dia di - vi - - na sa -

-gra-rio y pu-re - - - - za mas que un

-gra-rio y pu-re - - - - za mas que un

Boca casi cerrada y mas lento.

se- -ra-fin a

ppp

se- -ra-fin a

a cus-

ppp a cus-

Allegretto. (♩ = 120)

-to-dia di-vi-na sa-gra-rio y pu-re-za mas que un se-ra-fin

ff -to-dia di-vi-na sa-gra-rio y pu-re-za mas que un se-ra-fin

Lento. (♩ = 60)

Mas ——— que un se - ra - fin

Mas ——— que un se - ra - fin

ROSARIO DE LA AURORA

Moderato.

CANTO.

PIANO.

p

Un de-vo-to por ir al ro-sa-rio por u-na ven-ta-na se qui-so ar-ro-jar

y la vir-gen Ma-ri-a le di-ce de-ten-te de-vo-to por la puer-ta

sal De_vo_tos ve _ nid: her_ma_nos lle_

_gad: her_ma_nos lle _ gad; que lla

Vir _ gen Ma _ ri _ a os lla _ ma, su san _ to Ro_

_sa _ rio ve _ nid a re _ zar.

p

A.

EL PAÑO.

Allegro mosso.

VOZ.

PIANO.

Di-ga us-ted se-ñor pla-te-ro cuan-ta pla-ta es me-nes-ter pa-ra en-gar-zar un be-si-to de bo-ca de u-na mu-

ger di_ga us _ ted se _ ñor pla _ te _ ro cuan _ ta

pla _ ta es me _ nes _ ter

se _ ñor pla _ te _ ro he pen _ sa _ do que us _ ted sa

be en gar - zar ___ por e - so le ven-go á dar ___

u - na o - bri - ta de ___ cui - da - do á mi un be -

- si - to me ha da - do mi no - bia con gran sa - le - ro

en - gar - zar - lo en pla - ta quie - ro por que soy

su fiel a man te que pla ta se ra bas tan te?

di ga us ted se ñor pla te ro

La repeticion se hace tres veces para las tres decimas siguientes.

Engarzarlo á usted le toca
y tambien el discurrir
el tamaño sin medir
su boquita con su boca:
yo pienso será muy poca
la plata que entrará en él,
eso usted lo ha de saber,
para engarzar este beso
¿cuanta plata es menester?

Aunque su boca es chiquita
el beso recio sonó,
pues con gusto me lo dió
esa dama tan bonita,
hermosa y muy esquisita,
con garvo y con salerito,
diga señor platerito
sin faltar á la verdad
la plata que puede entrar
para engarzar un besito

Pienselo usted bien pensado
porque si sale demás
la niña se enojará
y quedarémos burlados:
los besos son delicados
y dan mucho en que entender,
por eso le advierto á usted,
que vaya con cuidadito
engarzando este besito
de boca de una muger.

EL PAÑO.

OTRA VERSION

Allegretto.

CANTO.

PIANO.

p

Al pa - ño fi_no en la tien_da u_na man_cha le ca - yó por me - nos pre_cio se ven_de

f

Por me - nos

pre - cio se ven - de por me - nos pre - cio se ven - -

- de por que per - dió su va - lor

A.

PAJARITO TRIGUERO

CANCION ANTIGUA DIALOGADA.

Mod.to

UNO.

PIANO.

Pa_ja_ri_to tri_gue_ro ven que ya es ho_ra ven que ya es ho_ra

OTRO.

Tengo enfermo el pe_chi_to y no pue_do a_ho_ra y no pue_do a_ho_ra

Sigue siempre en la misma forma.

XIX

EL CARBONERO

CANCION ANTIGUA CASERA

(Final del siglo pasado)

Mod.to

PIANO.

Ya vie_ne mi car_bo_ne_ro por la glo_rie_ta

Tie_ne_mi car_bo_ne_ro un dien_te me_nos

y viene pre_go_nando car_bon de ce_pa vaya Usted ma dre vaya Usted presto que el carbo_ne ro vá muy li_ge_ro

Pregonando.

Car_bon Car_bon de pi_no Car_bon

XX

ATAJAD LA CALLE

CANCION CUAL LA CANTAN LOS NIÑOS DE MURCIA DESDE MUY ANTIGUO.

VOZ.

A_ta_jad la ca_lle que no pa_se na_die si no mis a_bue_los que nos den pan y *bi_ñue_los* _ á es_te ni_ño que tra_e_mos co_mo le lla_ma_re_mos Ni_ño Je_sus A_men Je_sus

I.

CANTO DE LA TRILLA

Este canto es una melodía del estilo morisco más puro. Cuando el huertano entra en la *parva*, monta en el *trillo* y empuña las bridas y el látigo, no canta otra cosa. No tiene más acompañamiento que el ruído acompasado que produce el trillo al deslizarse sobre la mies, el trotar de las caballerías y el chasquido del látigo; se canta con letra de seguidillas; la nota final de cada verso se prolonga todo lo que el pulmón permite, y entre verso y verso hacen largos silencios, que llenan con interjeciones para animar a las caballerías. El carácter de este canto es muy hermoso y su belleza se hace más notable cuando está cantado por un mozo de instinto musical y buena voz. Sólo se canta en la época de la trilla, y se oye con algunas alteraciones melódicas, según el paraje y el gusto del que canta. El aquí anotado está tomado con toda exactitud de un buen cantor del campo de Molina.

II.

CANTO DE LA COGIDA DE LA HOJA

Muy semejante al anterior es éste, que sólo canta el huertano cuando está subido en una morera, cogiendo la hoja que ha de servir de alimento al gusano de la seda. Si se atraviesa la huerta en las hermosas tardes de primavera, es casi seguro oir este canto de expresión lánguida y perezosa, sin poder distinguir, a pesar de la proximidad, el cuerpo de donde sale; y es que el cantor, escondido en el frondoso ramaje de la copa del árbol, se entrega a la faena que en aquella época preocupa a toda la huerta de Murcia.

III.

CANTO DE CUNA

IV.

CANTO DE LABRANZA

Estos dos cantos participan del carácter de los anteriores.

El primero lo emplean las madres y niñeras para adormecer a los niños, teniéndolos en su regazo e imprimiendo a la silla sobre que están sentadas un balanceo de columpio, por el cual se establece una serie de movimientos desiguales, golpeando los pies de ésta sobre el pavimento, que vienen a coincidir con la primera parte de cada compás, y es el ritmo que más caracteriza esta melodía

El segundo, lo canta el labrador, cuando inclinado su cuerpo sobre la esteva, dirige el movimiento del arado que remueve la tierra en la época de la siembra.

Todos estos cuatro cantos se distinguen por los prolongados calderones con que termina cada verso y los largos silencios que hacen después de ellos.

V, VI, VII, VIII.

PARRANDA

La parranda murciana es un *allegretto* en tres por ocho, en tonalidad mayor, de carácter festivo y animado que no carece de cierta melancolía. Se compone de un fragmento de dos compases que se repite indeterminadamente, y de una copla basada en sencillísima modulación, cuyos versos están separados por espacios en que se repite el primer fragmento; estos espacios se hacen más o menos largos, según el gusto del músico que dirige el baile. La letra de la copla tiene el metro de seguidilla.

En el momento que comienza la música, sacan las huertanas sus *postizas* (nombre que en el país se da a las castañuelas), y con una verdadera habilidad, que es común a todas las jóvenes de la huerta y campo, van marcando con primorosos repiqueteos el ritmo musical, con lo cual demuestran que están dispues-

tas a entrar en baile Los mozos se dirigen cada cual a la moza que es más de su agrado, y quitándose su montera, hacen con ella un pronunciado saludo a su elegida, la cual sale a formar pareja, si un compromiso anteriormente contraído, o alguna otra razón, no lo impide. Antiguamente, llegaba el mozo a poner la montera en la cabeza de su pretendida pareja, y aún se practica así en algunos parajes; pero esta costumbre ha quedado generalmente reducida al mencionado saludo.

Pueden tomar parte en la danza tantas parejas como lo deseen, no siendo menor de dos, cuyo número está solamente limitado por la capacidad del local y la mayor o menor concurrencia. Las parejas se van colocando en dos prolongadas filas, que forman calle, y alternando de manera que en niguna de las dos filas haya dos mozas o dos mozos seguidos. Cuando el tocador lanza al aire el primer verso de la copla, todas las parejas se ponen en movimiento, y cada mozo baila con su compañera, colocada en la fila de enfrente. La danza es lenta en sus movimientos, dominando en ellos la mayor compostura, y sin exigir más destreza que un cadencioso contoneo del cuerpo y movimiento de brazos y piés, marcando el ritmo musical. Al entonar el músico el segundo verso de la copla, hacen todos los bailadores un cuarto de conversión, bailando cada mozo con la moza que está a su lado en la misma fila, hasta el tercer verso. en que deshacen lo hecho, recobrando cada cual su primitiva posición. Al terminar la copla, se suspende la danza, se aproximan las filas, y cada mozo platica con su pareja, sin que ésta dé reposo a sus manos, que sigue, se diría que incoscientemente, repiqueteando sus postizas al compás de la guitarra. Estos espacios de *plática amorosa*, parte muy principal del interés del baile, son más o menos largos, según la complacencia del tocador, a quien suele recomendarse que no los haga cortos. Cuando comienza la segunda copla, cada mozo pasa por detrás de la moza que tiene a su lado, avanzando todos ellos un puesto, y colocándose enfrente de pareja nueva, con la que danza y conversa hasta la siguiente copla. Las mozas conservan siempre su primitivo puesto, y, por lo tanto, los mozos van cambiando a cada copla de pareja, recorriendo todas las que hay en el baile, lo que constituye sabroso aliciente para los mozos, y causa algunas veces de que se despierten las pasiones por el aguijón de los celos. Sucede que un mozo desea que la plática sea más larga cuando tiene por pareja a la moza de sus pensamientos, y también que quiera impedir que ésta hable muy detenidamente con determinado mozo que está en el baile, y para conseguir sus deseos, interpone sus influencias con el tocador, juez árbitro en este punto, que no siempre puede conciliar las peticiones de los danzadores. Acontece también que el tocador, atendiendo a recomendaciones o a interés propio, o bien por el gusto de saborear la posesión de su autoridad en este punto, dice a sus amigos:—«Esta noche no platica nadie en el baile»,—y enlaza el último verso de una copla con el primero de la otra, de tal suerte que los mozos están en contínuo movimiento. sin poder dirigir a sus parejas una sola palabra. Estos accidentes, peculiares de la parranda, que así pueden producir satisfacción como desazones, son indudablemente parte muy principal para que ésta sea la danza favorita de mozas y mozos, que encuentran en ella, a la vez que solaz y diversión, medio legal de comunicarse, aun a la vista de los interesados en impedirlo.

Hay tocadores de fama que tienen suma facilidad para improvisar coplas sobre las impresiones del momento; pero generalmente hacen uso de una gran coleccion de cantares tradicionales, que la musa popular va aumentando, casi todos ellos amorosos y plagados de las frases y modismos propios del lenguaje aljamiado de los huertanos. A continuación van unos cuantos de los más típicos:

Comienzo la primera
diciendo Jesús:
como los escribanos
haciendo la cruz.

(Esta copla sirve generalmente para empezar el baile.)

—

A bailar han salido
los cuatro soles;
en tu cara te veo
los resplandores.
Y el estribillo,
memorias a *Facorra*
y un beso al niño.

—

Ponte las *arracadas*
de media luna,
por si acaso se pone
la noche *escura*.
Y el estribillo,
como no sé *nenguno*,
nenguno digo.

—

Judit fué valerosa,
pero por traición:
muerte le dió a Holofernes
fingiéndole amor.
Que las mujeres
amor fingen al hombre
que matar quieren.

—

Si los besos crecieran
como el peregil,
cuántas caras se vieran
hechas un jardín.

¡Jesús, qué risa,
si con aquellas caras
fueran a misa!

—

El amor es un pleito
puesto en audiencia:
siempre son las mujeres
las que sentencian.
Pero aunque ganen,
condenados en costas
los hombres salen.

—

En la huerta de Murcia
por un *chaviquio*,
me llenan un *capazo*
de *pimentiquios*.
Y esto es tan cierto
como los sacristanes
tocan a muerto.

—

Debajo de la hoja
de *er* verde *alimón*
está *Alifonsa* mala,
¡quién *juera dotor!*
Échame en tierra
y patéame el *arma*
inda me muera.

—

Las tres seguidillas siguientes son de la colección del famoso médico e inspirado poeta murciano D. Francisco Meseguer, publicada en 1783.

Aunque en *toa* mi casa
haiga un *trimurto*,
no podrán arrancarme
de tu *volunto*.
Échame cuatro
panes en las alforjas
que voy *ar* campo.

—

La *esperencia*, la *cencia*
y la *gramanza*,
hacen al hombre *supio*
por la *estudianza.*
Ahupa, ahupa,
no es *osté* la *pantasma*
que a mí *m'asusta.*

—

Tres cosas en *er* mundo
causan *ispante:*
terratremos, trimurtos
y *er alifante.*
Suflama asina,
er cólero, las suegras
y la *morisma.*

—

En la huerta de Murcia,
como hay moreras,
todas las *Facorriquias*
son sandungueras.
Andar, andillo,
que no hay chocolatera
sin molinillo.

—

Existen algunas variedades de la *parranda*, que sólo se diferencian en el tono, en el movimiento más o menos lento, y en ligeras alteraciones que nunca modifican el carácter, teniendo todas el distintivo peculiar de esta música, que es la repetición del fragmento de dos compases, uno en la *tónica* y otro en la *dominante.*

Como los huertanos carecen de toda noción musical, se valen de frases convencionales para distinguirlas unas de otras: así las denominan *parranda de la huerta, parranda del campo, parranda del uno* (porque la mano ocupa el primer traste en el mastil de la guitarra), *parranda del tres* (porque se toca en el tercer traste), *parranda de abajo, las pesadas* (porque se llevan en movimiento lento), etc., etc.

A los acordes modulantes que hacen el acompañamiento de la copla, les llaman *los falsos.*

Todo baile termina, de rigor, con la malagueña, la cual sirve para que luzcan su habilidad las mozas y mozos que tienen fama de buenos bailarines.

La *malagueña* se baila por una sola pareja; el movimiento es tranquilo y reposado en toda la parte no cantada; pero en la comprendida por la copla, que

ellos llaman *las mudanzas*, es de necesidad hacer alarde de agilidad de pies, combinando con arte toda clase de movimientos rápidos y difíciles adaptados al ritmo musical, que muchas veces nacen de la inspiración del momento, y cuya iniciativa corresponde de derecho a la mujer. La habilidad y el primor deben ir en *crescendo* de copla en copla, teniendo siempre obligación el mozo de imitar fielmente todos los movimientos de su pareja, la cual lleva el propósito deliberado de enredarlo, haciendo dificultades que no puedan ser copiadas. Toda moza, al salir a bailar la *malagueña*, se propone rendir a su pareja hasta obligarle a retirarse; si logra su objeto, sale inmediatamente otro mozo que continúa la danza, siendo orgullo en las mozas *cansar* a dos o tres mozos, hasta que su propio cansancio no les permite continuar. El que esto escribe ha presenciado en el campo de Corvera el empeño de una moza, que habiendo cansado a varios mozos, no quiso entregarse hasta que, faltándole las fuerzas, rendida por la fatiga, cayó al suelo por no poder ni aun sostenerse en pié.

La *malagueña* es además la pieza obligada para las rondas de los mozos galanteadores, sirviendo para dirigir a las mozas sus endechas amorosas en las serenatas nocturnas. Hay algunas variedades de la *malagueña*, diferenciándose esencialmente en estilo y movimiento la bailada de la cantada. Entre éstas existe una llamada *de la madrugada*, porque su movimiento lentísimo, la melancolía de sus acordes arrastrándose perezosamente y la expresión lánguida y sentida de su copla, concuerdan perfectamente con el adormecimiento de la naturaleza en esas altas horas, que produce un efecto mágico cuando se escucha entre sueños a un cantador de estilo y buena voz.

Por más que la *malagueña* sea una de las piezas musicales de que más uso hace el pueblo murciano, y a pesar de que habiendo tomado carta de naturaleza en la comarca haya sufrido alteraciones de carácter local y propio que forman diferencia sensible entre ésta y la malagueña andaluza, no debe considerarse como canto propiamente dicho murciano, y sí como una importación de las regiones andaluzas, que aclimatada en este país, se ha arraigado y extendido con las variantes consiguientes a la diferencia de carácter y costumbres de suelo y de cielo.

X.

SEGUIDILLAS DEL JO Y JA

Es una danza de notoria antigüedad, de bastante semejanza con la parranda, y hoy en completo desuso.

XI.

AGUINALDO DEL PUEBLO

XII.

AGUINALDO DE HUERTA Y CAMPO

El aguinaldo es un canto con que se festejan las Navidades, en cuyos días se oye repetidamente, tanto enlas casas particulares como en las calles y plazas, así en las funciones religiosas como en el teatro y en todo acto donde hay música. Un *ritornello* de ocho compases en que se enuncia la idea melódica, una frase de la misma extensión que dice una voz a solo con letra conmemorativa del nacimiento de Jesús, y un final basado en la misma idea en que entra el coro como respuesta del solo, son los componentes de esta pieza musical. El movimiento es de tres por cuatro en *allegretto;* la melodía sencilla, alegre y animada; la armonía interesante con sobriedad; la tonalidad mayor. El distinguido recopilador y reputado maestro D. Julián Calvo atribuye a este canto la circunstancia de estar basado sobre el segundo tono del canto llano; opinión rebatida por un crítico que supone que la terminación final en tonalidad menor, que sirve de fundamento a este aserto, es una variante moderna del aguinaldo original y primitivo, que tiene su terminación en modo mayor.

La melodía de este canto, perfecta en su estructura y redonda en su conjunto, se presta como pocas a ser modificada con adornos y floreos, lo que dado ocasión a que sobre ella se hagan composiciones más o menos geniales en el género de villancicos y fantasías. Entre éstas sobresale la que escribió para orquesta el acreditado maestro compositor D. José Calvo, padre del anteriormente citado, compuesta de gran número de variaciones de singular belleza, que a pesar de su antigüedad sigue ejecutándose todos los años por las orquestas de los teatros de la capital con gran regocijo del público. La circunstancia de haber sido trabajada esta melodía por diferentes maestros que sobre ella han formado composiciones que gozaron y gozan del favor del público, han podido ser, efectivamente, causa de que las primitivas líneas de su estructura hayan quedado algo encubiertas por el adorno, y aún de que tanto en su canturía como en su armonización haya sufrido alteraciones de esencia; pues es lo cierto que el aguinaldo que se canta por las hermandades de la huerta y campo tiene carácter más primitivo, sello más marcado de autenticidad y finaliza en modalidad mayor.

Durante las fiestas de Navidad, las hermandades de Animas de la huerta y también otras de los campos, llevando el estandarte de su cofradía, recorren sus partidos demandando limosnas para el culto y cantando el aguinaldo: alguna de ellas entra en la capital el segundo día de Pascua y circula por sus calles. La orquesta de acompañamiento se compone de *guitarras, bandurrias, violines, panderetas y platillos.* En el coro entona su voz todo el pueblo que sigue a la comitiva.

A continuación van algunas de las coplas más usadas en el aguinaldo:

VOZ. Esta noche es Noche Buena,
y no es noche de dormir,
que está la Virgen de parto
y a las doce ha de parir,

CORO. Ha de parir un niñito
blanco, rubio y colorado,
que lo quiere San José
para guardar su ganado.

—

VOZ. La Virgen lava pañales
y los tiende en un romero,
los ángeles cantan gloria
y el agua se va riendo,

CORO. Y el agua se va riendo,
digamos todos alegres:
a adorar al Niño Dios
vinieron los Santos Reyes.

—

VOZ. Los tres Reyes del Oriente
se aproximan al portal
a ofrecer sus corazones
al Cordero celestial,

CORO. Al Cordero celestial:
miradla qué hermosa viene
con el rosario en la mano
que su misterio mantiene.

—

XIII.

PASIÓN

La *pasión* es un canto que en las noches de Cuaresma entonan los ciegos por las calles de la ciudad Su melodía es de una sencillez encantadora, su armonización sobria y severa, y el conjunto, perfectamente apropiado al asunto que representa, no carece de cierta solemnidad bíblica.

La antigüedad de este canto, anterior al añc 1600, está comprobada por existir en el archivo de la catedral de Murcia varios cánticos de aquella época, en los que se encuentra esta melodía tal cual hoy se cánta.

Los ciegos hacen el acompañamiento con una guitarra y una bandurria, en acordes rasgueados. Discurriendo por las calles, se detienen al llegar a una esquina y entonan el primer fragmento por vía de anuncio; si no son llamados por algún devoto, siguen su marcha hasta llegar a otra esquina, donde repiten la operación; si se les llama, cantan la oración entera, mediante la paga. Durante la Semana Santa, cantan esta misma pasión, pero sin acompañamiento y sin formar duo. Se establece un diálogo entre los dos ciegos, entonando un verso cada uno, con expresión más lenta y acentuada, como queriendo dar mayor solemnidad al acto.

XIV.

CANTO DE LA AURORA

La salve anotada en este número es la que llaman de *la despierta*, que, como se ve es una especie de coral de bastante duración, pero no de mucho desarrollo artístico, pues un mismo período de dos frases se repite siete veces, para consumir otras tantas estrofas. Una campana de timbre claro y agudo forma todo el acompañamiento del conjunto vocal. Esta campana, cuyo peso es poco mayor de una libra, está provista de un mango de madera, para ser manejada con la seguridad y destreza que su empleo requiere; empieza sola marcando el ritmo en movimiento de *dos* por *cuatro;* al segundo compás entona uno de los tenores el principio de la melodía, y al compás siguiente se le unen todas las demás voces, colocándose cada cual en su puesto.

El carácter distintivo de esta música, cuya antigüedad debe suponerse que no va más allá del último cuarto del pasado siglo, está sostenido por melodías senci-

llas en terceras entre dos de las voces que discurren en intervalos diatónicos y la pedal, generalmente en la quinta, que constantemente se oye, ya en la voz grave, ya en la aguda y también tal vez en la intermedia. Terminado el periodo principal, cesa la campana, y una sola voz, que es siempre un tenor o un contralto, entona una especie de salutación en movimiento lento, que no es más que una melodía de sabor morisco muy marcado, procediendo por intervalos conjuntos con abundancia de adornos y *grupettos,* en que se lucen los que tienen buena voz y facilidad de garganta. En la última nota del primer fragmento hacen un reposo alargándola cuanto permite el aliento; la campana marca dos partes separadas por una gran pausa y sigue la salutación que ellos llaman la copla, y suele ser en unas salves más larga que en otras, según la letra; pero siempre terminando los fragmentos con prolongados calderones y uno o dos campanillazos en silencio. El período final, más lento que el primero, es el más expresivo. En él hay más sobriedad de letra, mucho ligado, *crescendos* y *diminuendos* muy acentuados y pianísimos en el mayor grado posible. Estos pianísimos los hacen a boca cerrada o apenas entreabierta para reducir a la más mínima expresión la intensidad del sonido.

La costumbre que tienen los *auroros* de ejecutar esta música, les da gran facilidad para la unión y correcto desempeño de ella, produciendo efectos verdaderamente bellos, que sorprenden, teniendo en cuenta que en su mayor parte son albañiles y gente jornalera que no tienen noción alguna musical.

XV.

ROSARIO DE LA AURORA

Este canto, que hoy no se emplea por ninguna de las cuadrillas actuales, estando completamente en desuso, se reputa como muy antiguo, puesto que se considera uno de los primeros que usaron estas cofradías, cuya fundación data de principio del siglo XVI.

XVI Y XVII.

EL PAÑO

Es una graciosa cantinela de carácter muy típico, cuya antigüedad se debe suponer que no baja del siglo XVII, de cuya época se conocen muchas de estilo parecido, aunque no tan originales y bellas como ésta. Se acompaña con guitarra en género punteado. Esta es la canción más usada por los ciegos: en los días de

mercado se colocan en los puntos más frecuentados por la gente que afluye a la ciudad de la huerta y campo, y entonan con ella historias amorosas, metrificadas en décimas, que se escuchan con fruición y embeleso por aquellos filarmónicos colonos, los cuales no dejan de proveerse de los estupendos romances de que llevan repletas las alforjas los industriosos cantadores.

XVIII y XIX.

PAJARITO TRIGUERO.—EL CARBONERO

Estas dos canciones, de sencillísima estructura y ritmo acentuado y persistente, son consideradas como típicas del país y de bastante antigüedad; pero están poco generalizadas.

XX.

ATAJAD LA CALLE
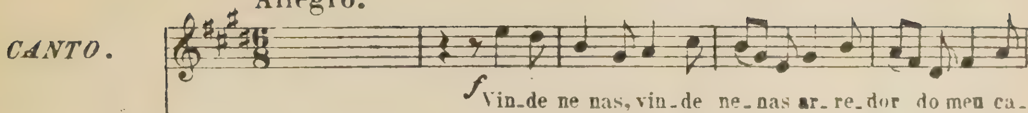
Todo el que haya visitado la ciudad de Murcia, por breve que haya sido su permanencia en ella habrá tenido ocasión de oir este cantar. Los niños de corta edad se cogen de las manos, formando una prolongada fila, tan larga como permita el ancho de la calle, y van andando acompasadamente, mientras cantan a coro, como si trataran de impedir el paso de los transeuntes. Colocan en el medio de la fila al niño más pequeño, y a él se refiere la letra de la cantinela; la nota final la hacen sin entonación, dando todos un agudo grito con la última sílaba, y al mismo tiempo, se dejan caer, quedando sentados en tierra. Después de este final tumultuoso, acompañado de la gresca que es natural en *artistas* de esta clase, se vuelve a ordenar la fila, y se prosigue la marcha repitiendo la canción.
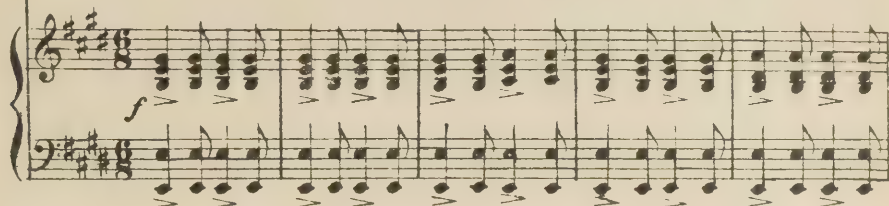




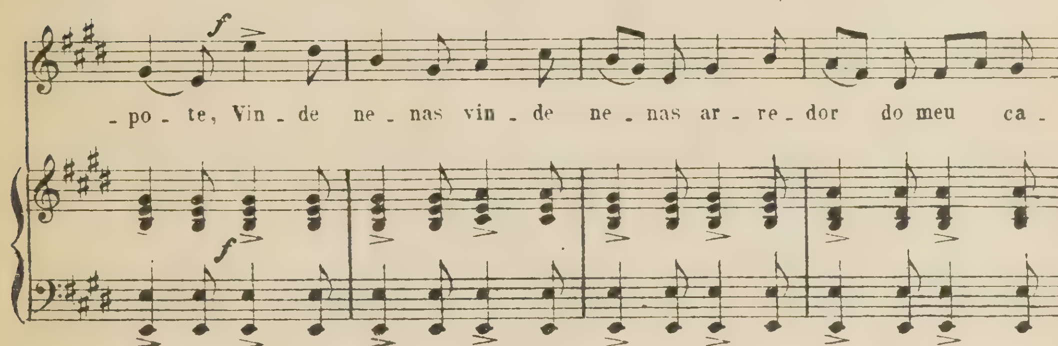
E. Echevarría

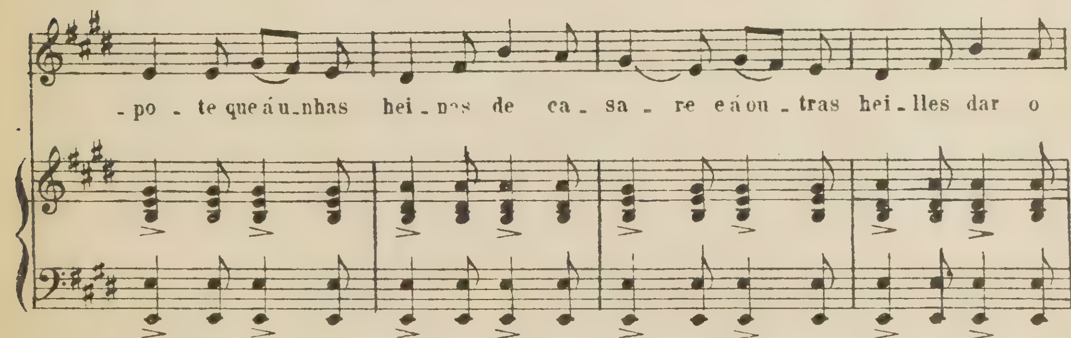
MUIÑEIRA.

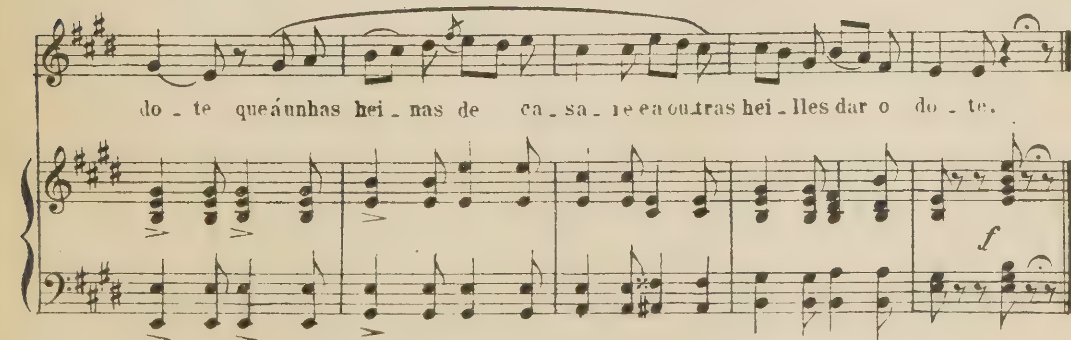


PIANO.









MUIÑEIRA.

Allegro.

PIANO.

f

MUIÑEIRA.

Allegro.

PIANO.

1ª

2ª

f

f

IV

MUIÑEIRA.

Allegro.

PIANO.

mf

CODA.

MUIÑEIRA

Del puente de San Payo.

Allegro.

PIANO.

f

f

1ª 2ª

1ª 2ª

1ª

2ª

1ª 2ª

Fin.

f *f* *D.C.*

MUIÑEIRA.

Allegro.

CANTO.

PIANO.

(1) La j y las silabas ge, gi; suenan en gallego como en portugués nunca como en castellano.

ALBORADA.

Allegro.

TAMBOR.

PIANO.

Gaita.

ff

tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr

tr tr tr D.C. 𝄋 tr tr

Para concluir.

D.C. 𝄋

VIII

MUSICA DE GAITA

Ad libitum.

PIANO.

Gaita.

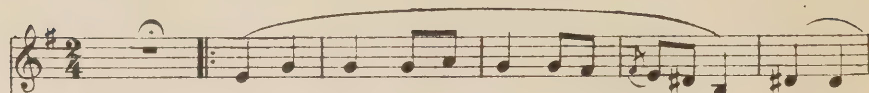
Ped.

IX

CANTO POPULAR DE PONTEVEDRA

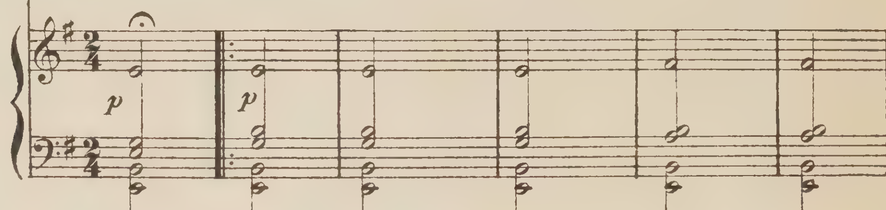
Moderato assai

CANTO.



Can_tei - ros e car_pin - tei - ros d'a_vi-
A qui fal_ta un - ha mi - ni - ña, ten_des

PIANO.



rall.

- la de Pon - te - ve - dra, La la la la la
que dar con - ta de e - la

rall.

la la la la la la la la la la la la

O cantar d' os barrosinos
E cantar que nunca acaba
Comenza con taina-nina;
Y acaba con taina-nana.
La.la.la.la.la.la.la.la.

O canteiro pica pica
Pica n' a pedra miuda,
Pica n' a muller allea;
Y outros lle pican n' a sua
La.la.la.la.la.la.la.la.

CANTO POPULAR ANTIGUO

Andantino.

p

CANTO.

A dios meu, ho mi - ño, a

dios, Ja - que te mar - chas-pr a guer - ra Non

t' ol - vi - des d' a pren - di - ña Que che qued' a ca n' a

PIANO.

p

ter_ra La la la la la la

la la la la la lá la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la

col canto.

Castellanos de Castilla,
Tratade ben ós gallegos:
Cando van, van como rosas,
Cando vén, ven como negros.
La! la! la! la! la! la! la!

XI

CANTO DE CUNA.

Andante.

Voz.

PIANO.

p legato.

Eu xun guin os meus boi ci ños ¡ay vida mi ña! E le vei nos á a ra da ¡Vi da d'ay al ma!

p legato.

Eu xun guin os méns boi ci ños ¡ay vi da mi ña! E le vei nos a a ra da ¡Vi da d'ay al ma!

Para Fin.

D.C. 𝄋

XII

CANTO DE CUNA.

Moderato.

VOZ.

PIANO.

p

XIII

CANTO DE CUNA.

Moderato.

VOZ.

p

PIANO.

p

p

CANTO DEL PAIS DE LA ULLA.

(*A la-lá*)

Adagio.

VOZ

PIANO.

mf

N'ay - al - ma se me cla - vo - u á ra - is do teu que - rer men - tras no mun d'en vi - vi re ou - tro a mor - non hei de ter

XV

CANTO DEL PAIS DE LA ULLA.

(*A la-lá*)

Andante.

VOZ.

PIANO.

p

A - dios non ti non m'o - di - - gas, qu'e-che pa - la -

bras moi tris - te; e an - tre dous que ben se que - -

- ren cos - ta ca - ro des - - pe - dir - se

XVI

CANTAR D'O PANDEIRO.

Allegro.

VOZ.

Ve - ña ó pan - dei - ro á ru - a - re! qu' es - tas son as

PIANO.

ma - za - ro - cas qu' hox á qui hei de fi - a - re

XVII

CANTINELA.

Allegro vivo.

VOZ.

PIANO.

Uns cor _ ren pa _ _ ra Cas _ ti _ lla, ou _ tros pa _ ra Cá _ is se van, E so _ lo Dios é o que sa _ be On dell' a for _ tu _ na es _ tá

p

Fa _ lan _ do c'un _ ha me ni _ ña Es mo _ re _ ci _ do que dei, A co _ llen me n'a sua ca _ sa E c'a me ni _ ña ca _ sei

XVIII

VILLANCICOS DEL NIÑO JESUS. (1)

Andantino.

CANTO.

PIANO.

Os an_ge_li_ños d'a glo - ria can_tan cou sas d'a gra _ dar, Os pa_xa_ri_ños d'a ter - ra Cou_sas de moi_to pen_sar

CORO.

Fa la de bén bai_jo, Pe ta de pou qui_ño, Por que non des _ per tel o no zo ru li ño Ru - li - - ño Ru - li - - ño

p

(1) La poesia de estos villancicos la compuso el tiernisimo y malogrado Alberto Camino, en la casa hospicio de Santiago en 1848 a 1850.

XIX

VILLANCICO.

POESIA DE D. ALBERTO CAMINO.

Allegro.

VOZ.

PIANO

mf

Va_mos can_tan d'e bay_lan_do Na mi_llor fes_ta que

hay, O na_ci_men_to d'o Ne_ño qu'es_tá n'os bra_zos d'a

Nai Va_mos can_tan d'e bay_lan_do Na mi_llor fes_ta que

hay, O na_ci_men_to d'o Ne_ño qu'es_ta n'os bra_zos d'a

Nai Sa_cu_di_de vos, ra_pa_ces qu'o ob_je_to que nos

p

trai E' fes_te_xar o Na_ci_do Que tan_to fa_vor nos

f *p*

fai Sa_cu_di_de vos, ra_pa_ces qu' ob_je_to que nos

trai E' fes_te_xar o Na_ci_do que tan_to fa_vor nos fai

p

f *p* *f*

(1) *J* de sonido suave.

XX

ANI NOVO.

Andante.

CANTO.

Des - pe - di - da d'a-no ve - llo, En-tra di - ñas d'a ni

PIANO.

no - vo, Os se - ño-res d'es-ta ca - sa As con ten con grande go - zo

XXI

N'O DIA D'OS SANTOS REIS.

All.º moderado. á 2. p

CANTO.

E' des - cor - te - sia, E

PIANO.

de - so - be - den - cea A por ta d'os no bres

Can - tar sin a - no‿en - cea ¡que vi - va, e que

vi - va! per moi - tos a ni ños O Si - - ñor meu

- a - mo c'os se us pi - ca - ri - ños ¡que vi - va! ¡que

vi - va! ___

XXII

CANTO ANTIGUO.

Molto moderato.

CANTO.

Can_tan os ga_los á o di _ a o re lós d'os na _ mo _ ra _ _ dos gua _ pos q'an da_des de noi _ te, non vos co_llan des _ coi _ da _ _ dos

PIANO.

p

XXIII

CANTO DE UN MENDIGO DE LUGO.

Tiempo de muiñeira.

VOZ.

p

Si _ ño_

PIANO.

f

p

- ri - ta gar-ri - di - ña, A que n'o bal-con es - tá, Si ño - ri - ta gar-ri-

- di - ña A que n'o bal-con es - tá, Da rám' un ha li-mos - ni-ña E un ne

ti ño e de bo - tar? Da rám' un ha li-mos - ni-ña y un ne ti ño e de bo -

- tar la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la

XXIV

CANTO GALLEGO.

Allegretto.

VOZ.

PIANO.

mf

Cas_te - lla - nos de Cas - ti - lla tra_ta - de ben a os ga - lle - gos Can_do van son co - mo ro - sas can_do ven ven co - mo ne - gros La la! la la la la la la la la la la la la la

Mi ña nay e mui bra - vi - a Fay com' as o - las d'o_mar As o - las d'o_mar a - bran - dan Y e la non quer a - bran - dar

XXV

CANTO DEL VIERZO.

FRONTERAS DE GALICIA.

Moderato.

VOZ.

p

Cha má che me ca_chor_ri_ño Mais en non mor_do a nin_

PIANO.

p

molto legato.

_gen, E si la_dro á tua por_ta E por que che quei ro ben

Allegro.

A ma len co nia, Bo té mol ó ai _ _ re: A ma len co nia, Bo te mol ó

p

ai _ _ re: Cor_po re _ sa _ la_do sa lla os ted' o bai_le

XXVI

CANTO DEL VALLE DE VIVERO.

PROVINCIA DE LUGO.

All? assai.

CANTO.

Que - ri - di - ña doum' os o - llos, (1) Re - za ll'á

PIANO.

p

San - ta Lu - ci - a que chos cer - re pol a

noi - te, (2) E chos a - bra pol o di - a

Heicho de dar que cho teño
Que cho teño ben gardado
Nena cando fores miña
O claveliño encarnado.

(1) Me duelen los ojos.

(2) La -r- final se convierte en -l- para mayor suavidad en el decir.

XXVII

CANTO DE LAS MONTAÑAS.

DE CERVANTES.

LUGO.

Andantino.

VOZ.

PIANO.

To_can ó tam - - bor n'a guer - ra, Tó_can_o des - - tem_pe - ra - do To_can - o des - - tem - pe - ra - do. Ai coi_ta - da d'a me ni - ña que tén ó a - - mor sol - da - do que ten ó a - - mor sol - da - do

XXVIII

CANCION.

Allegretto.

VOZ.

PIANO.

f

¿Por qué cho_ras, niña ve_lla? — ¿Co_mo non hei de cho_rar? Pa

sou por a_qui meu mo_zo E non me qui_xo fa_lar Vaise á ca_sar c'unha

ne_na E or_fa_vo_u á que_dar

XXIX

CANTO DE LA PROVINCIA DE SANTIAGO.

Allegretto.

VOZ.

PIANO.

p legato.

ESTRIBILLO.

ff

Ma_ru _ xá tén bo_as per_nas Ben llas vin n'o cor_re_
_dor, ¡Nun_ca vin per_nas mais bran_cas A fi_lla de la _ bra _ dor! ¿Co_mo che
_vai, meu *fér_ve_llas ver_zas?* Co mo che vai meu *fér_ve_llas fa _ vas?* Re _ men
_dan do n'as mi_ñas ci _ ro_las C'uns a na cos d'as tu_as po _ lai_nas

XXX

CANTO DE ORENSE.

All°. *Las mugeres lo cantan cuando machacan el lino.*

CANTO.

Es_t'e o tem_po d'o tróu pe le. tróu pe le! Es t'é o tem_po de tróu pe le_ar, Es t'é o tem_po de ma_zar o li_ño, Es t'é o tem_po d'o li_ño ma_zar.

PIANO.

p

XXXI

CANTO DE LAS MUGERES EN LA FIADA.

VOZ.

Son as de La xe un has mo_zas ¡Va_ya un has mo_zas a que_las! So_lo con ve_las de lon_je qui_ta_ras ell' a mon_tei_ra

XXXII

CANTO.

Moderato.

VOZ.

Mon_te_rei es_tá n'o al_to, E Ve rin es tá no bai_xo; No_sa Se_ño_ra d'a Es_tre_lla Es_ta n'o cam_pi_ño ra_so

PIANO.

XXXIII

SANTOS REISES.

CASTROVERDE
Provincia de Lugo.

M. M. ♩ = 108

VOZ.

PIANO.

A la puer _ ta es_ta _ ba un ni _ ño Más her _ mo _ so que el sol be _ llo, Y di _ ce que tie _ ne fri _ o Y el po _ bre _ ci_to es _ tá en _ cue _ ros.

CORO.

An_da, di_le que en _ tre, Se ca_len_ta _ rá Ya que en es _ ta tier _ ra No hay ca _ ri _ dad.

2ª

Entró el niño y se sentó,
Y estandose calentando
Le preguntó la patrona
De que tierra es su reinado.

3ª

Mi madre ha venido
De lejanas tierras,
Mi padre es del cielo,
Yo soy de la tierra.

XXXIV

CANTO DE NOCHE BUENA.

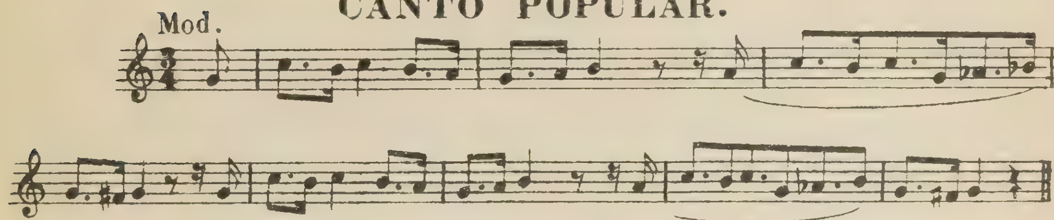
Modᵗᵒ.



XXXV

CANTO POPULAR.

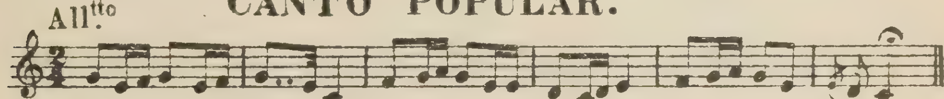
Mod.



XXXVI

CANTO POPULAR.

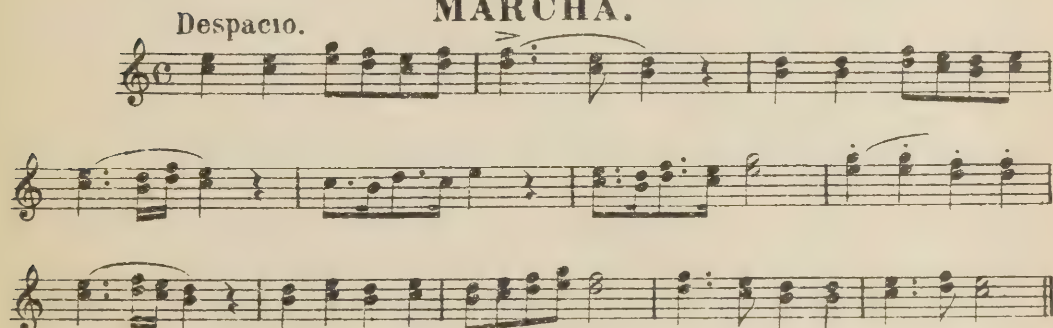
Allᵗᵗᵒ.



XXXVII

MARCHA.

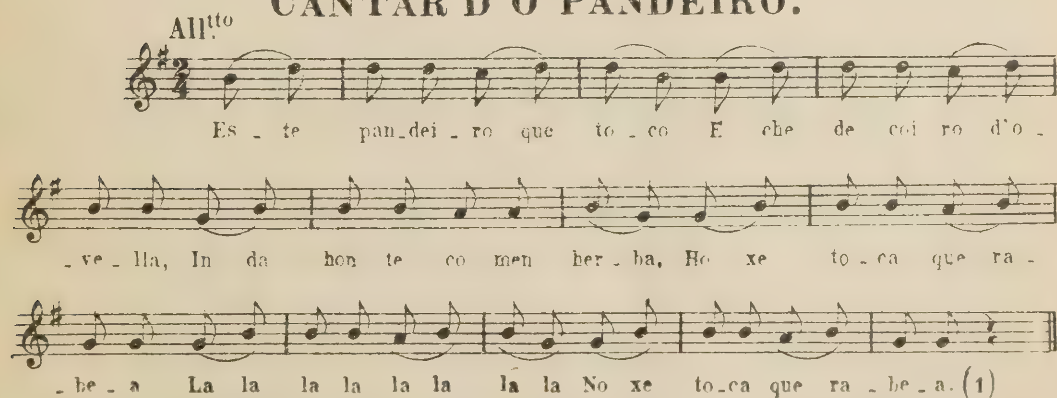
Despacio.



XXXVIII

CANTAR D'O PANDEIRO.

Allᵗᵗᵒ.



(1) No quiere decir que rabie, sino que suena *bien* y fuerte.

XXXIX

A la lo

Lento.

O Sol pergunto á Lu_na De que la_do se po_ni_a E a Lu_na co_mo é dis_cre_ta Di_xo_lle que no o_sa_bi_a.

LX

PANXOLINA DE NADAL.

All.tto

CORO. Cor_re. pi_ca_ri_ñas Cor_re. d'a es co ta. An_tes de que o_ga_lo Co_men_cé á can_tar

COPLA

Ho xe a man_sa pom ba Fro de Je_ri_có, Pa_rin n'as_has pa_llas O me ni_ño Dios Pa rin n'un_has pa_llas O me_ni_ño Dios.

LXI

HIMNO

DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA.

All.tto

1.a 2.a

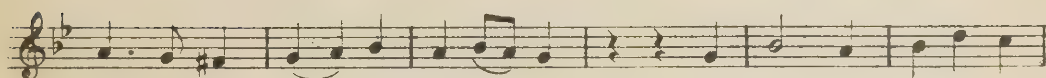
1.a 2.a

LXII

MANEO.

Allegro.

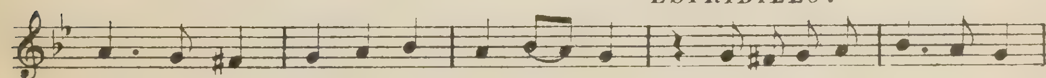








ESTRIBILLO.

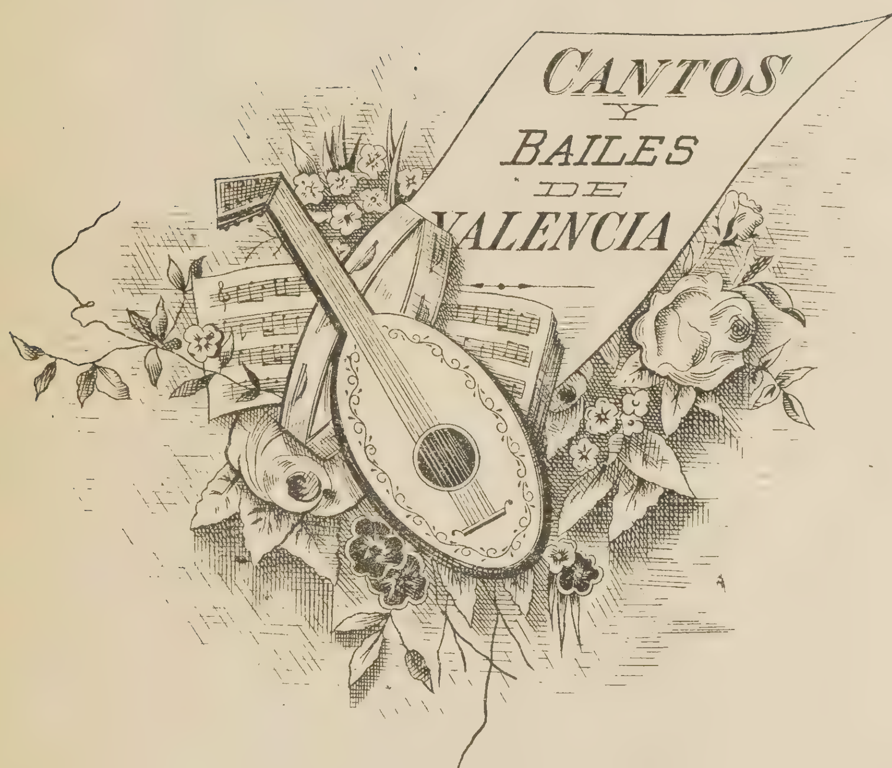








FIN.



F. Echevarria.

I

ALBÁA.(1)

Moderato.

CANTO.

PIANO.

Vi-san-te-ta fil-la me-ua no ti-res ai-gua al car-rer-- no ti-res ai-gua al ca-rrer por que pa-sa-ra el teu no-vio y se em-bru-ta-rá el cal-ser y se em-bru-ta-rá el cal-ser.

D.C.

(1) Se acompaña con la *dolsaina* y el *tabalet*.

II

EL CHISTE.

Allegro moderato.

CANTO.

PIANO.

mf

mf

Tot el mon pó - se o - re - lla

y a - tent m'es col - te, que de la es - tu - dian - ti - na

es lo que con - te Fou que en lo mer - cat s'a - chun -

- ta - ren un dia de po - rrat dos me - di - si - nants

y a tres cua_tre que e_ren es_tu_diants de fi_lo_so_fi_a

y vol gue_ren per u_na por_fi_a men_char de bal_dra_ga:

ca_da u_no sai_de_a do_na_ba, y fon la mi_llor

la que al ul_tim do_ná un llau_ra_dor que en ells s'a_chun_ta_ba,

y di - gue que per son con-ta a - na - ba to - ta la far -

- te - ra sen-se trau-re un di - ner de la pe - ra

III

JOTA DEL CARRER (1)

JOTA DE LA CALLE.

Transcripcion de
D. EDUARDO XIMENEZ.

Vivo.

PIANO.

f

VOZ.

Los ar - bo - les de A-ran-juez

(1) Apesar de las irregularidades armónicas que se encuentran en el acompañamiento de esta jota, me ha parecido conveniente no modificarlas para conservar en toda su pureza el efecto resultante en la guitarra segun la fiel transcripcion de D. Eduardo Ximenez.

los ar - bo - les de A - ran - juez

u - ni - dos de dos en dos no tie - nen

tan - ta fir - me - za co - mo te - né - mos los

dos no tie - nen tan - ta fir -

- me - za co - mo te - né - mos los dos

D. C.

IV

JOTA VALENCIANA.

Allegro.

Transcripcion de
D. EDUARDO XIMENEZ.

tu pe_choun ra _ mo aun que no soy de Va _ len_cia

soy del rei _ no va_len _ cia_no *(Siguen estos*

ocho compases hasta que principia otra copla)

V

LA ALICANTINA.

Transcripcion de
D. EDUARDO XIMENEZ.

Moderato.

VOZ.

(Estos ocho compases se repiten hasta que dá principio la voz)

PIANO.

Vi san te_ta fil_la me _

_ ua Vi san te_ta fil_la me _ _ ua No ti_res ai

gua al ca _ rrer______ Por que pa_sa_rá el teu no

vio I s'em bru_tará el cal _ ser____________ I s'em bru_ta_

-rá — — — el —

— cal - ser

D. C.

Este canto no tiene duracion marcada. Finaliza en la última nota de la última copla.

VI

EL *Ú* Y EL *DOS*

(El uno y el dos)

Transcripcion de
D. EDUARDO XIMENEZ.

Mod.to

VOZ.

Cas - ti - lli - to

PIANO.

(Imitando el rasgueado de la guitarra)

de her_mo_su - - ra Cas_ti _lli _to de her_mo_su

_ra mu_chos te die_ron com _ba - - te

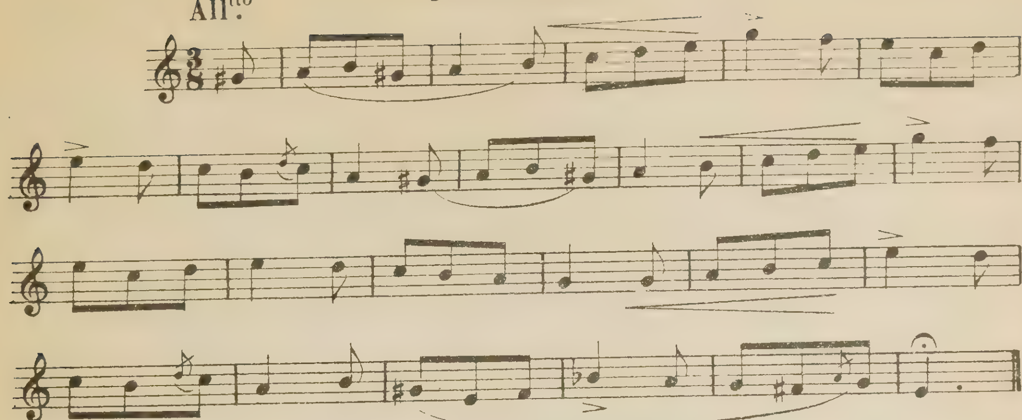
a _ ho_ra te lo doy yo

da _te Cas_ti _lli_to da - - te Cas_ti _lli _to de her_mo_

_su - - ra

VII

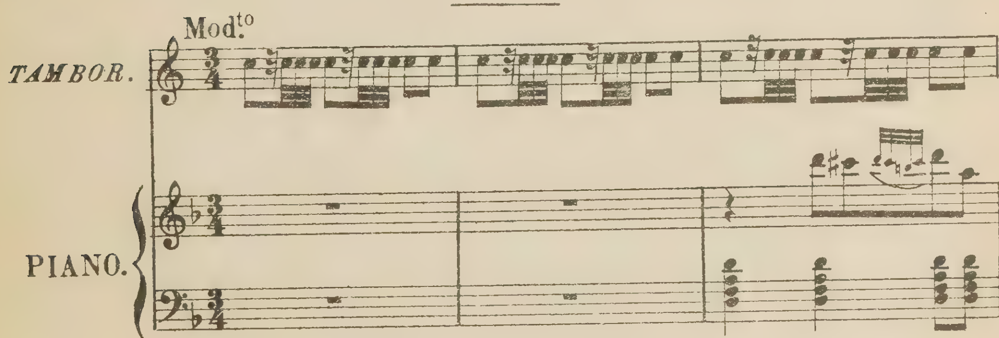
CANCION.

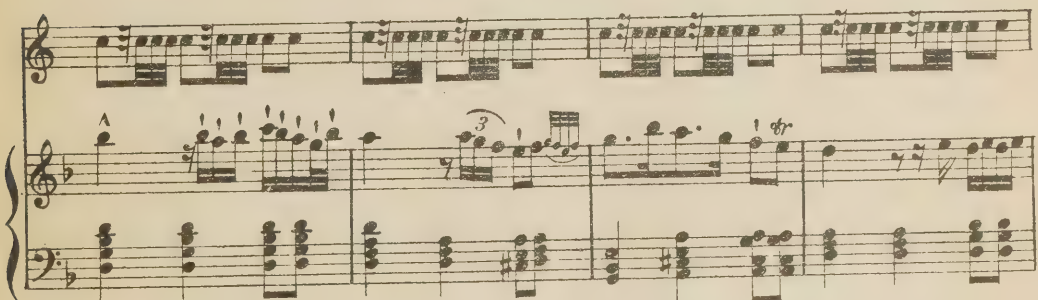


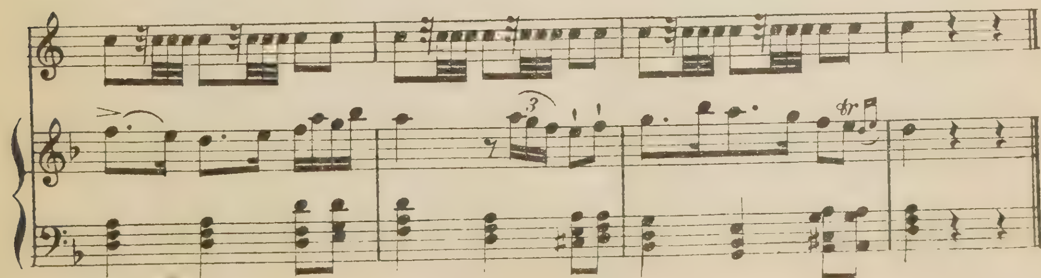
VIII

LA XAQUERA VELLA

(La Jácara antigua)







IX

LA MAGRANA

(La granada)

BAILE.

All.º

DULZAINA.

TAMBOR.

ad libitum.

X

MARCHA DE LOS ENANOS

Moderato.

TAMBOR.

PIANO.

XI

TOQUE DE DULZAINA Y TAMBOR

EN LA FIESTA DEL DIA DE INOCENTES.

All.tto

3

3

TAMBOR.

PIANO.

XII

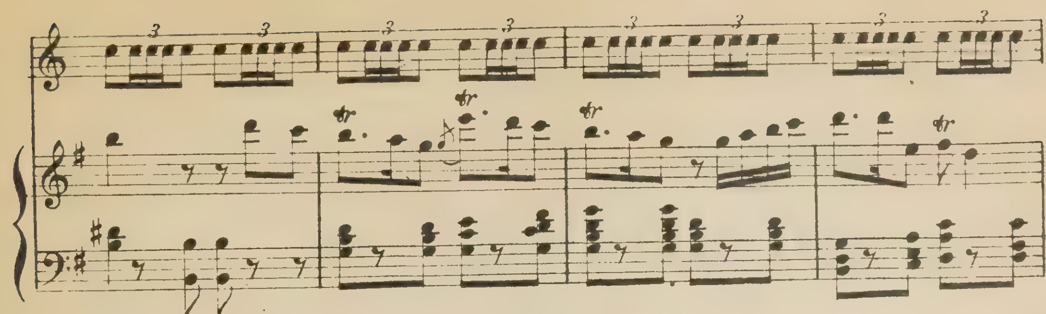
DANZA DE LOS ENANOS

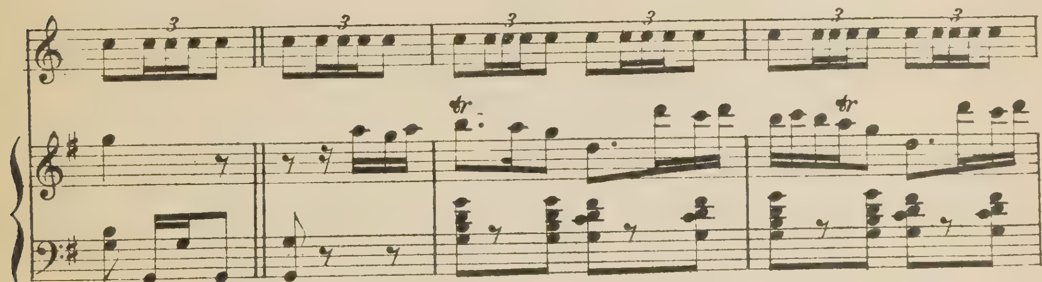
EN LA VISPERA DEL CORPUS

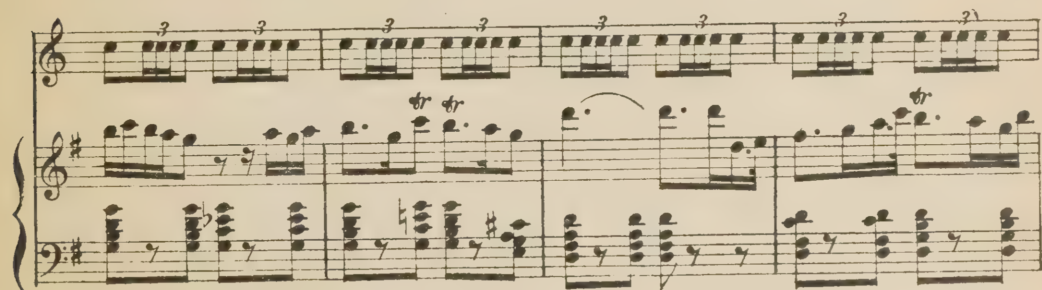
All.º moderato.

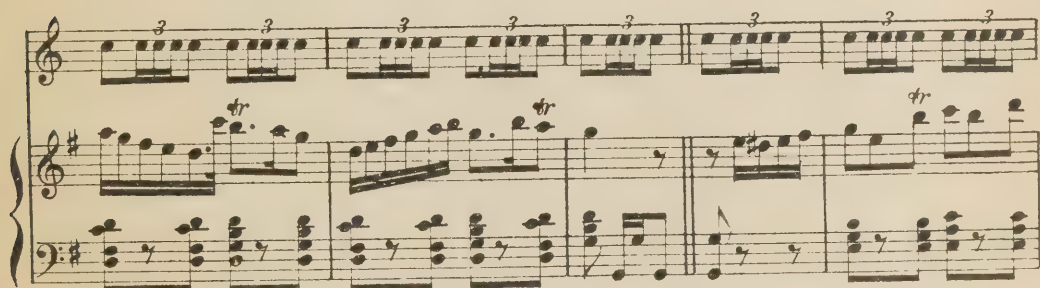
TAMBOR.

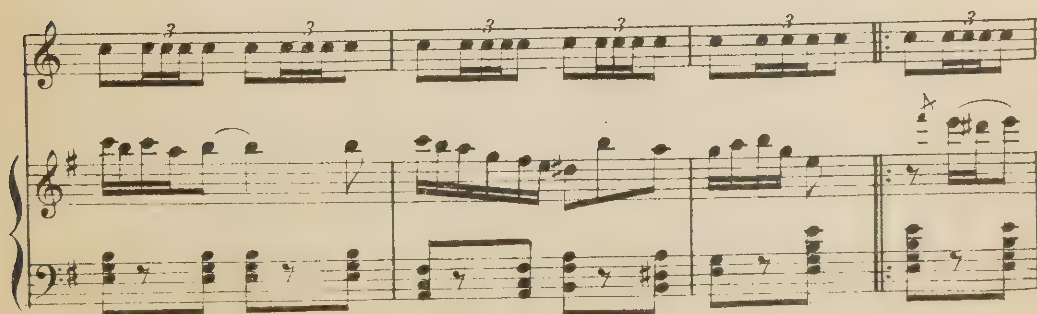
PIANO.











XIII

LA MOGIGANGA

BAILE

Mod.to

TAMBOR.

PIANO.

DANZA DE BOCAYRENTE

N.º 1.

And.te magestuoso.

TAMBORIL.

PIANO.

Salida de la cabeza de la Danza.

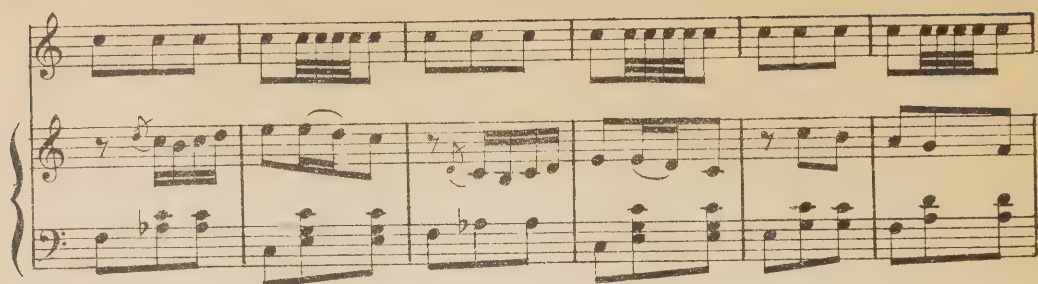
f

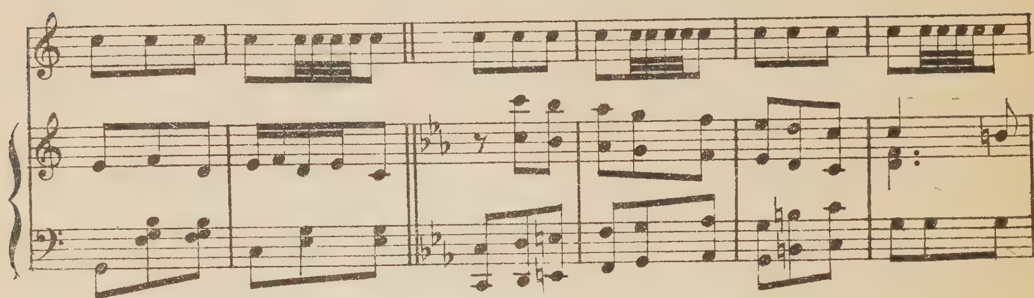
All.º

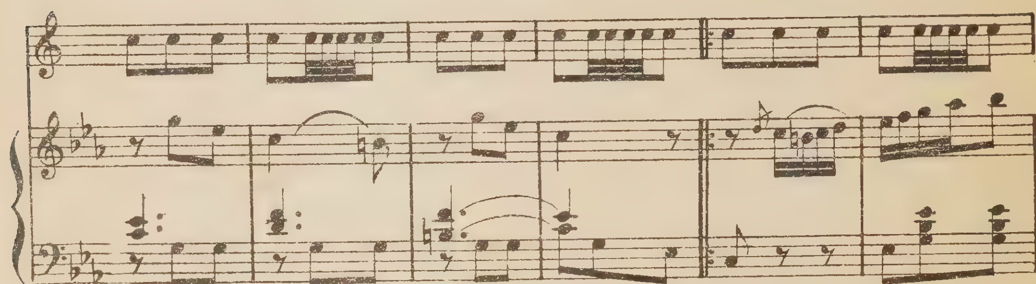
p

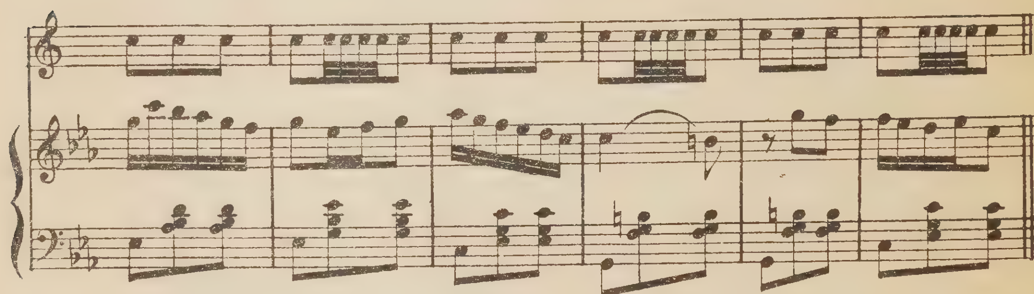
Salida de las demas parejas.

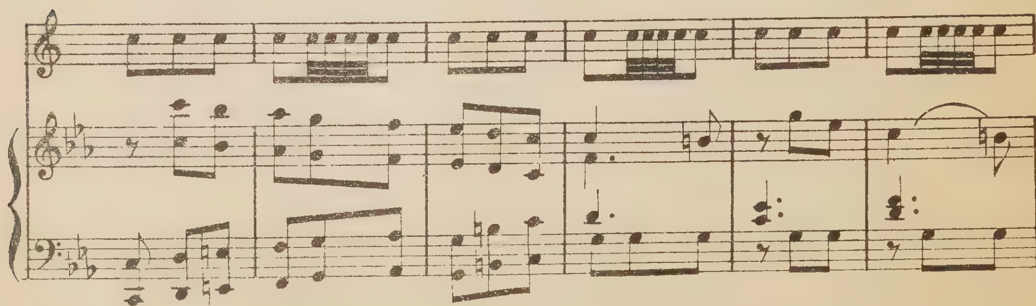
p

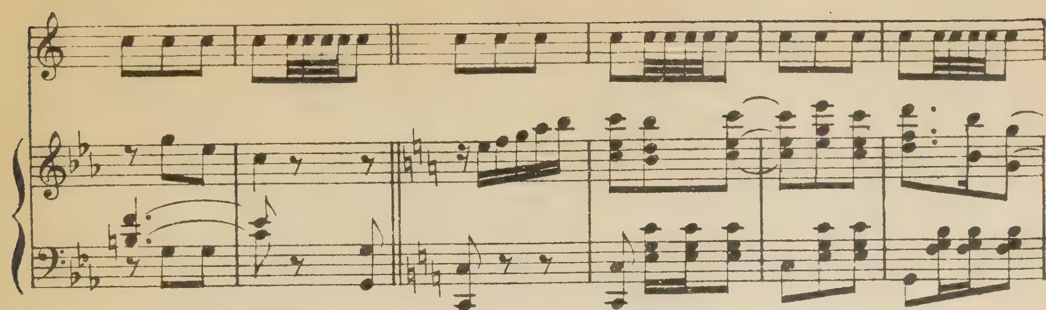


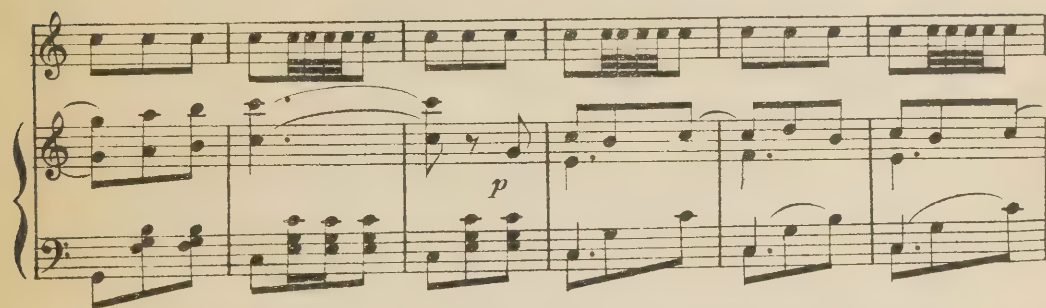


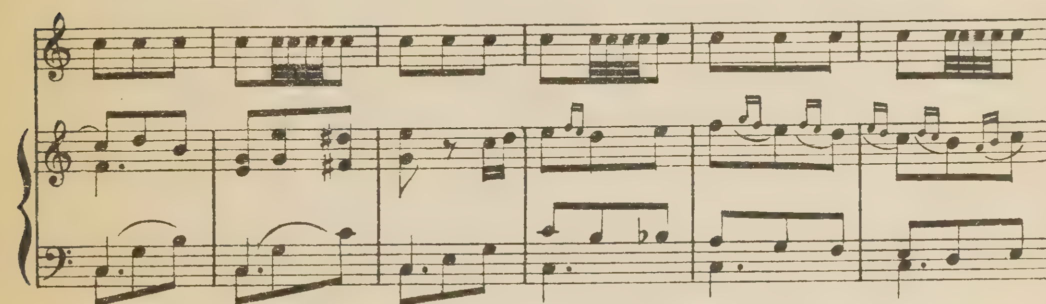


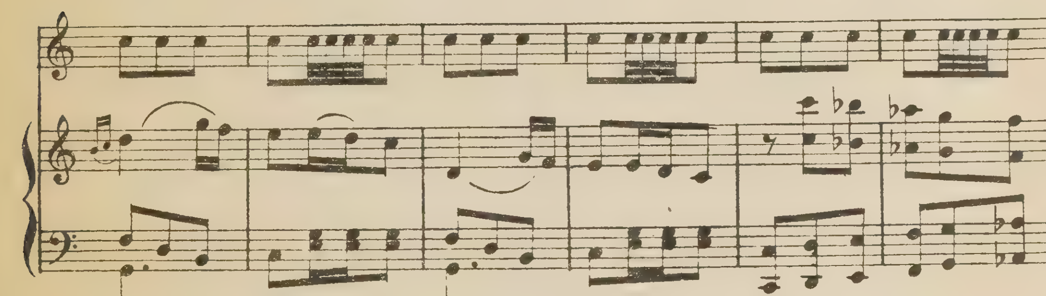


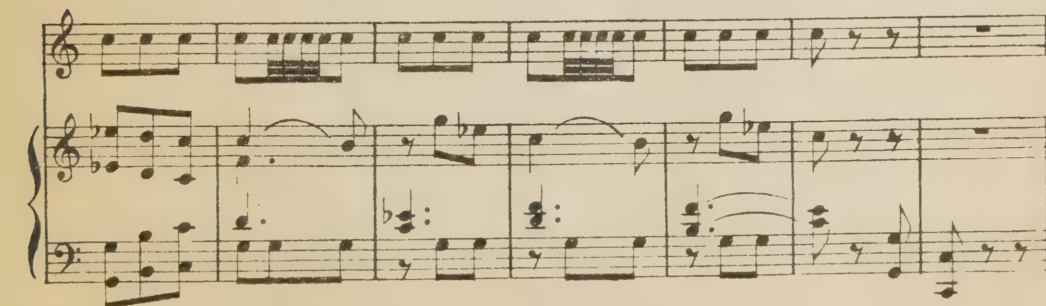












XV

DANZA DE BOCAYRENTE
Nº 2.

Andte. magestuoso.

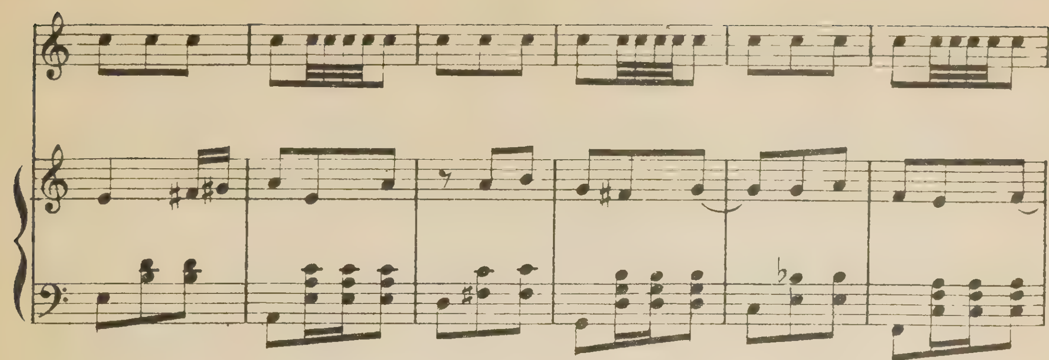
TAMBORIL.

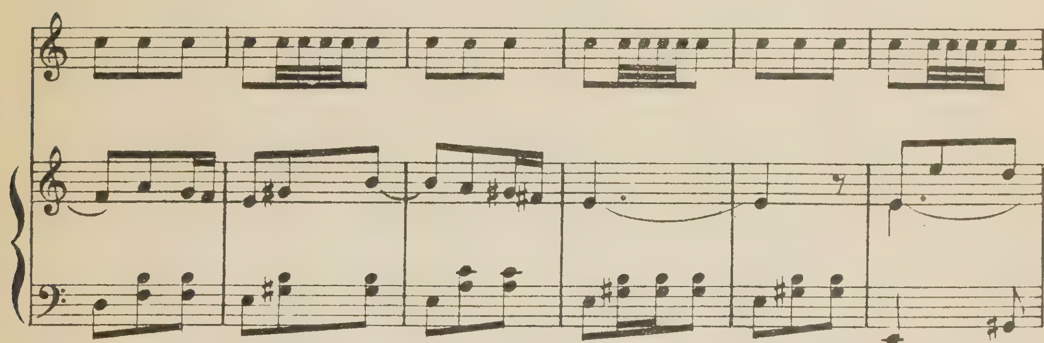
PIANO.

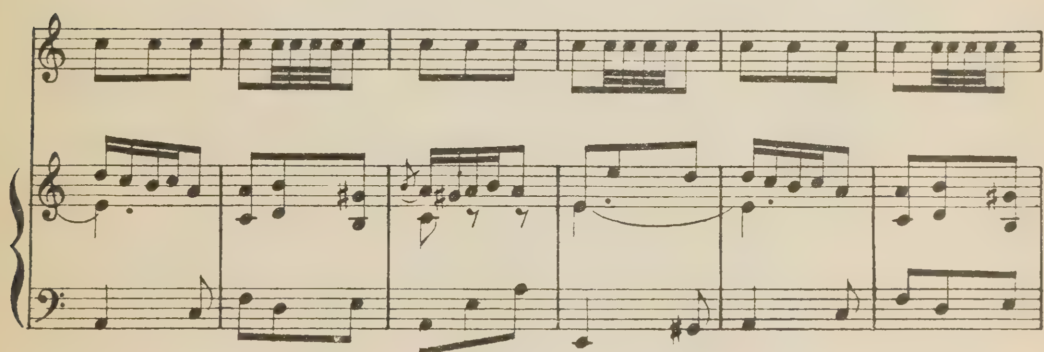
Salida de la cabeza de Danza.

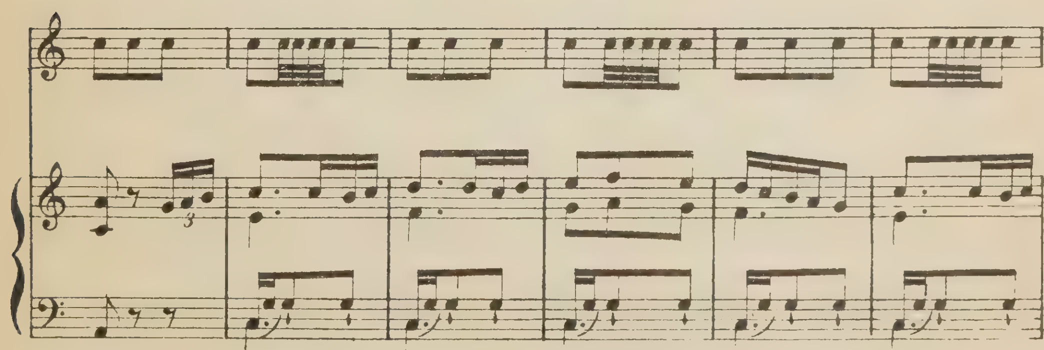
Allegro.

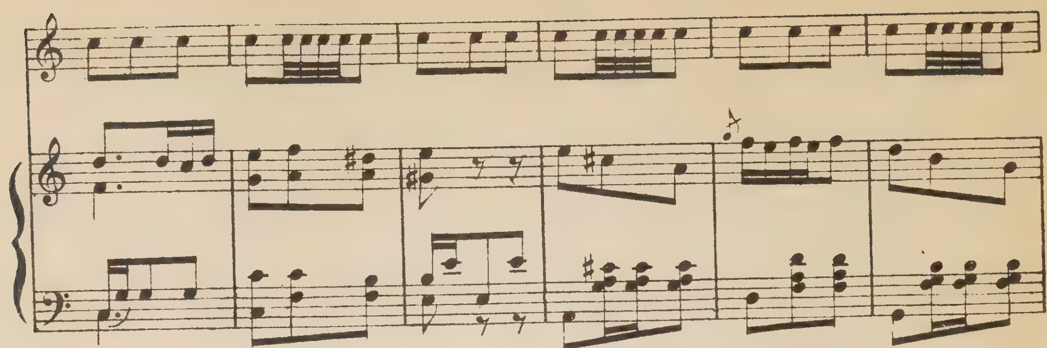
Salida de las demas parejas.

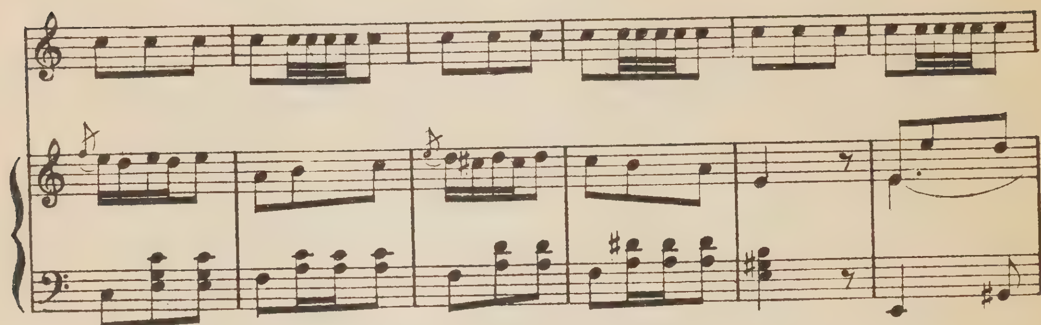


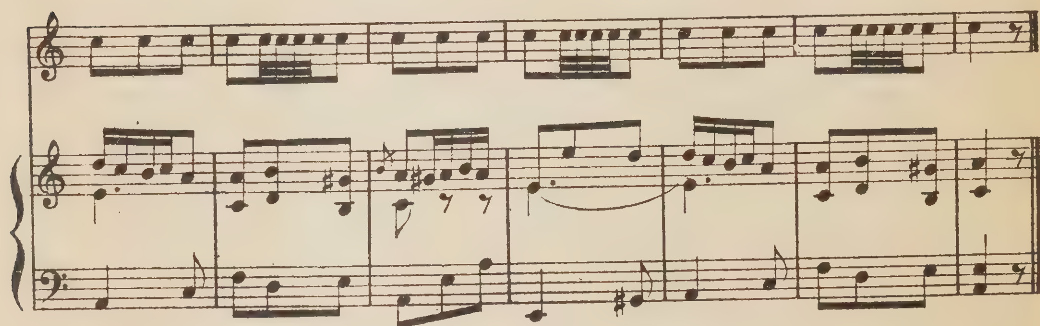












XVI

BAILE DEL COPEO

Allegro.

VOZ.

Se lo di-je á tu ma-dre, di - jo ve-

PIANO.

_ré_mos la res_pues_ta no es ma_la bo_da ten_dré_mos

la res_pues_ta no es ma_la bo_da ten_dré_mos rue_de la

bo_la que si el hom_bre se mue_re to_do le so_bra

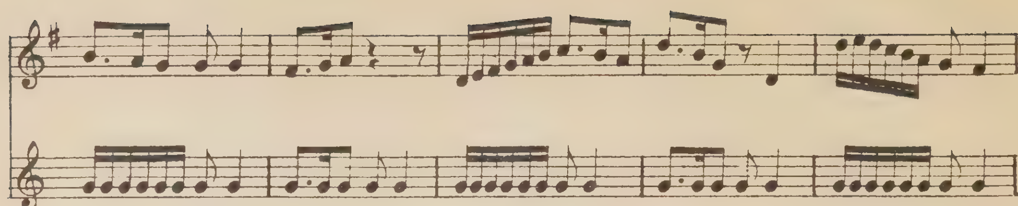
XVII

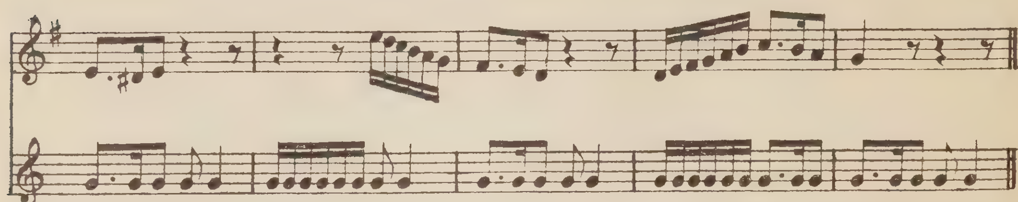
MELODIA DE DULZAINA.

MUY USADA EN LAS PROCESIONES RELIGIOSAS

DONSAINA

TABALET





Sigue el tamboril su ritmo, la dulzaina repite poco despues la melodia, y asi continua hasta que da fin.

XVIII

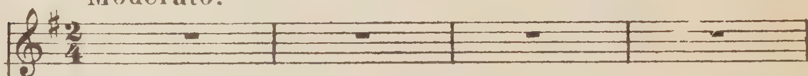
EL FAITÓ.

(El Barbero)

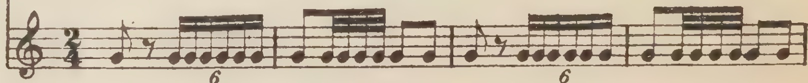
EPISODIO DE LA DANZA TITULADA *BALL DE TORRENT.*

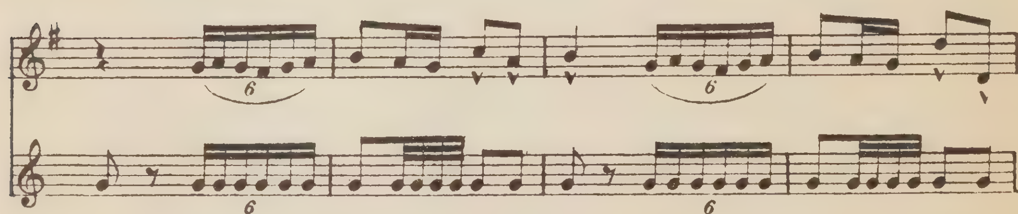
Moderato.

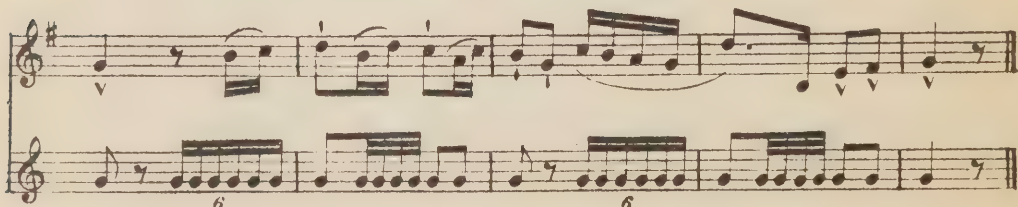
DONSAINA.



TABALET.







Sigue el tamboril unos cuantos compases, la dulzaina repite esta melodia y asi continua hasta el fin del episodio.